Rembrandts frühes Schaffen

INAUGURAL-DISSERTATION

DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I

DER

UNIVERSITÄT BERN

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT VON

Hugo Debrunner

von **Felben** (Thurgau).

Von der philosophischen Fakultät I auf Antrag von Herrn Prof. Dr. A. Weese angenommen.

Bern, den 16. Februar 1925.

Der Dekan:

Prof. Dr. **A. Debrunner.**

ZÜRICH □ 1929.

Diss.-Druckerei A.-G. Gebr. Leemann & Co.

Stockerstr. 64.

Diss. Bern
1929.

Rembrandts frühes Schaffen

INAUGURAL-DISSERTATION

DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I

DER

UNIVERSITÄT BERN

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT VON

Hugo Debrunner

von **Felben** (Thurgau).

Von der philosophischen Fakultät I auf Antrag von Herrn Prof. Dr. A. Weese angenommen.
Bern, den 16. Februar 1925.

Der Dekan:
Prof. Dr. **A. Debrunner.**

ZÜRICH □ 1929.
Diss.-Druckerei A.-G. Gebr. Leemann & Co.
Stockerstr. 64.

+1963c

Die Gemälde Rembrandts werden nach der Ausgabe der « Klassiker der Kunst » (Deutsche Verlagsanstalt) zitiert: diejenigen aus « Rembrandt. Des Meisters Gemälde in 643 Abbildungen. Dritte Auflage. Herausgegeben von W. R. Valentiner. Stuttgart 1908 » mit der Abkürzung *Val. I.* und Seitenzahl; diejenigen aus « Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde (1910—1920) in 120 Abbildungen. Herausgegeben von W. R. Valentiner. Stuttgart 1921 » mit der Bezeichnung *Val. II.*

Die beiden Abbildungen auf Seite 44 und 45 sind dem Band II (Rembrandt) und Band V (Rubens) der « Klassiker der Kunst » entnommen.

Die vorliegende Arbeit erscheint in wesentlich erweiterter Form mit zwölf ganzseitigen Abbildungen bei Rascher & Co., Verlag, A. G. Zürich-Leipzig-Stuttgart-Wien, unter dem Titel: « *Der junge Rembrandt. Sein Schaffen und Schicksal* ».

Verschollene und wiedergefundene Jugendwerke und die Methoden ihrer Erforschung.

Zu den Jugendwerken Rembrandts werden gewöhnlich alle diejenigen Gemälde und Radierungen gezählt, die noch in Leiden entstanden sind, wo Rembrandt geboren und aufgewachsen ist. Er war dort nach Abbruch kurzer humanistischer Studien an der Stadtuniversität etwa in seinem 14. Lebensjahr (um 1620) bei einem unbedeutenden Maler in die Lehre getreten. Von dieser ersten künstlerischen Tätigkeit, wie auch von seiner Kindheit, ist uns keine nähere Kunde überliefert. Hingegen wissen wir aus einer zeitgenössischen Notiz, daß er drei Jahre später vorübergehend in Amsterdam weilte bei einem ehedem hochberühmten Meister namens Lastmann, den er aber schon nach sechs Monaten wieder verließ. Er kehrte in sein Vaterhaus zurück und arbeitete dort in der Stille weiter sieben Jahre lang bis zu seinem 25. Lebensjahr. In dieser Zeit schuf er schon Werke von hoher Vollendung, erwarb sich eine begeisterte Schülerschaft und seinen ersten Ruhm. Aber erst mit der nun endgültigen Übersiedelung von Leiden nach dem bedeutenderen Amsterdam im Jahre 1631 trat Rembrandt bisher für die Forschung aus dem Dunkel seiner scheinbar gänzlich unbedeutenden Anfänge heraus, sich den andern Malern der Zeit nun ebenbürtig, ja rasch überlegen zur Seite stellend. Die Anfänge Rembrandts scheinen mithin in unpersönlichen Versuchen und vagen Allgemeinheiten zu zerfließen.

Erschwert war eine Aufhellung von Rembrandts Frühzeit vor allem dadurch, daß sämtliche Gemälde des ersten Jahrzehnts seines Schaffens bald nach ihrem Entstehen der Vergessenheit anheimgefallen sind, aus welcher sie von der Forschung erst wieder entdeckt und mühsam ans Licht gefördert werden mußten. Noch die Biographen um 1850 wußten nur von einigen Radierungen aus den beiden letzten Leidenerjahren, während man heute bereits etwa 15 sicher datierte Gemälde kennt, die sich auf die Jahre 1626—30 verteilen, und mindestens 50 andere, undatierte Bilder werden sonst noch von der modernen Stilkritik diesem Zeitraum zugewiesen. Auch dies kann im Hinblick auf den enormen Fleiß, der schon dem jugendlichen Rembrandt nachgerühmt wird, nur erst ein Bruchteil von den wirklich damals von ihm geschaffenen Werken sein. Besitzen wir doch im Ganzen

bereits über 700 Ölgemälde, etwa 300 Radierungen und wohl an 2000 Zeichnungen von seiner Hand, gewiß ein Zeugnis für eine phänomenale Arbeitskraft.

Obwohl sicher beglaubigte Urkunden fast gänzlich fehlen, ist ein Zugang zu Rembrandts jugendlichem Schaffen dank der kunsthistorischen Stilkritik also immerhin gefunden. Der Weg zu einem eingehenderen *individuellen Verständnis* der Jugendwerke ist jedoch noch kaum angebahnt. Die in ihrer Findigkeit anfangs überraschend erfolgreiche Aufklärungsarbeit der Fachgelehrten trat seit geraumer Zeit mehr und mehr in einen Zustand innerer Stagnation. Trotz eifriger Urkundenforschung und manchmal raffinierter Deutungskunst, die aber meist subjektiv-intuitiv geblieben ist und darum die wirkliche schöpferische Entwicklung in ihrem vielgestaltigen Reichtum nicht erfassen konnte, blieb die Eigenart des jungen Rembrandt in vielen wesentlichen Punkten noch unergründet und unverstanden.

Da die Ursachen für dieses Versagen sehr verschiedenartig und für die Art, wie bisher große Schöpfer betrachtet wurden, sehr bezeichnend sind, sollen sie im Folgenden eingehend gesondert betrachtet werden.

Die Urkundenforschung.

Der rein historische Zweig der Rembrandtforschung ist, wie alle in vorwiegend positivistischem Sinne betriebenen Disziplinen, an einer grundsätzlichen Selbsttäuschung gescheitert. Die Historiker gingen nämlich lange von der irrigen Annahme aus, daß, was durch sie auf ihrem Gebiete nicht zu finden sei, überhaupt nicht existiere.

Sieht man näher zu, was sie im Falle Rembrandt zutage gefördert haben, so ist es wenig genug: ein Skelett von einigen Namen und kargen Daten.[1]) Man fand vor allem, daß keiner der zeitgenössischen Chronisten über Rembrandts Leben oder gar über seine Jugend bedeutungsvollen Aufschluß zu geben weiß. Ein einziger Gelehrter nahm damals in einem, überdies nie publizierten, 1628 geschriebenen Werk mit einer flüchtigen Notiz von Rembrandts jungem Ruhm Notiz, indem er ihn als «allzu vorzeitig» mißbilligt. Erst 1646, als Rembrandt 40 Jahre alt war, erscheint ein erster biographischer Hinweis, von dem Leidener Stadtchronisten L. Orlers verfaßt. Doch werden nicht einmal Jahr und Tag von der Geburt des Künstlers genannt, die deshalb lange umstritten blieben, bis man später in einem Taufregister das Datum des 15. Juli 1606 fand. Obgleich Orlers in seinem Werke einem Vasari oder van Mander, den berühmten Künstlerbiographen der Renaissanceepoche, nacheifern wollte, und es ihm, da er Bürgermeister von Leiden war, ein Leichtes gewesen wäre, in seiner Umgebung über Rembrandt Näheres zu erfahren, insbesondere von der noch lebenden, groß-

zügig und tief veranlagten Mutter des Künstlers, so vernehmen wir doch nichts Individuelles weder über Rembrandts Eltern noch über seine Jugend. Nur aus nüchtern registrierenden Akten erfahren wir zufällig die Namen von seinen Angehörigen, vom Vater ferner, daß er Müller war, und vom Geburtshaus, daß es neben einer Windmühle, die ebenfalls dem Vater zu eigen gehörte, auf dem Stadtwalle nahe der Stelle lag, wo der alte Rhein Leiden verläßt, um nach einigen Meilen bedächtigen Laufs gegen Sonnenuntergang sich dem Weltmeer zuzugesellen. Nur der vorübergehende Universitätsbesuch im Jahre 1620 wird erwähnt, und daß in Leiden ein Jakob van Swanenburgh (nach dem Zeugnis eines andern Mitbürgers war es vielmehr Joris van Schoten), während des halbjährigen Aufenthaltes in Amsterdam aber Pieter Lastmann (ein anderer Zeitgenosse wiederum nennt noch I. Piynas) seine Lehrer gewesen waren, und schließlich wird berichtet, daß er später dorthin übersiedelt sei, «weil seine Kunst den Amsterdamern sehr gefällt», und endlich noch, daß er «einer der berühmtesten Maler seines Jahrhunderts wurde». Von seinem eigentlichen Schaffen nicht ein Wort. Dem berühmten Künstler wird in Orlers Chronik zudem überhaupt nicht mehr Raum gegönnt als andern Malern auch, wie beispielsweise Rembrandts ältestem Schüler Gerhard Dou. Während jedoch der Stadtchronist die Malereien des oft kleinlichen Schülers ausführlich zu charakterisieren trachtet und individuell zu loben versteht, geht er über alle Werke des genialen Meisters stillschweigend hinweg. Er begnügt sich mit der nüchternen Registrierung seines Ruhmes.

Dies nackte Tatsachengerüste zu bestätigen, unwesentlich zu erweitern, höchstens durch ergänzende Milieuschilderungen etwas auszuschmücken, blieb lange fast die einzige Aufgabe der historischen Rembrandtwissenschaft. Gewiß ist es eine verdienstvolle und notwendige Aufgabe, die zeitgenössischen Quellen kennen zu lernen und zu erforschen. Aber wie schemenschaft, wie schematisch, und Wesentlichstes verzerrend ist auf dieser Grundlage das Bild geworden, in den modernen Biographien kaum weniger, als in der ersten ausführlichen Schilderung, die Vosmaer 1863 von dem historischen Milieu und von Rembrandts Jugendzeit entworfen hat.[2])

Der bedeutendste von allen Quellenfunden ist die vor einigen Jahrzehnten in Familienarchiven entdeckte, um 1630 geschriebene selbstbiographische Skizze *Constantin Huygens,* des uns auch in mehreren guten Porträts bekannten holländischen Edelmannes, Diplomaten und Dichters, des Vaters des gleichnamigen berühmten Physikers. In dieser Schrift wird in ausführlicher Weise auch Rembrandts Erwähnung getan. Neben einem Gemälde des Rembrandtschülers Gerhard Dou, das den jungen Meister in seiner Werkstatt vor der Staffelei darstellt, ist dies das früheste und leider auch das einzige fremde Zeugnis, aus welchem unmittelbar, wenn auch

nicht ein wirklich getreues Bild, so doch irgend ein individueller Widerschein von des größten Niederländers einzigartiger Persönlichkeit hervorleuchtet. Dies Dokument ist umso bedeutsamer und interessanter, als es von einem Menschen stammt, mit dem Rembrandt schon in den Leidener Jahren einen fast freundschaftlichen Verkehr gepflegt zu haben scheint und durch dessen Vermittlung er später seitens des holländischen Statthalters größere künstlerische Aufträge entgegennehmen sollte. Bei diesem Anlaß wechselte Rembrandt mit Huygens mehrere Briefe, die sich, als einzige ausführlichere Originalmanuskripte des Künstlers, erhalten haben.

Unter allen Gemälden, die Huygens auf seinen Besuchen in Leiden kennen lernte, hat es ihm nach seinem Bericht besonders die jetzt in Paris befindliche Darstellung eines Judas angetan, der den Hohenpriestern das Blutgeld der dreißig Silberlinge zurückbringt. In begeistertem Lobe ergeht er sich über das meisterhafte Mienenspiel, den Ausdruck der Verzweiflung, der Reue, des Schreckens, wie er in Arm, Hand und Knie und im ganzen Körper der Hauptfigur zu bewundern sei. Ein Kernpunkt von Rembrandts künstlerischer Begabung wird also nicht unzutreffend charakterisiert. Aber während er ihn in ästhetischer Hinsicht mit rhetorischer Gebärde als den «Apelles» seiner Zeit verherrlicht, wird über sein sonstiges Verhalten wenig Anerkennendes gesprochen. Aus Bewunderung für seine Werke angezogen, fühlt sich Huygens durch des Künstlers sonstige Eigenart nicht wenig befremdet, weshalb er versucht, dieselbe als unmoralisches Sonderlingswesen auszulegen. Rembrandts «Eigenwilligkeit», nicht wie andere Maler Hollands nach Italien zu gehen, vor lauter Fleiß sich selbst die unschuldigen Vergnügungen der Jugend nicht zu gönnen, vor lauter geistiger Arbeit sogar die physische Erholung und Kräftigung zu vernachlässigen, gilt ihm in hohem Maße rügenswert. Deutlich mißbilligt er alles dies, daß es zu auffallend an Absonderung und übergroße Eigenmächtigkeit gemahne. — Von der schematischen, gleichmachenden, nivellierenden, die individuellsten Merkmale verwischenden Bewertungsweise der übrigen Berichterstatter ist mithin auch Huygens keineswegs frei. Wenn er den Künstler lobt, so gilt dies Lob eigentlich mehr dem Vaterlande, das einen solchen «Besieger» aller glorreichen Kunsttradition hervorgebracht habe, als der Begabung, der Güte, dem Seelenreichtum oder der Schöpferkraft von Rembrandts Persönlichkeit.

Da ist es nicht zu verwundern, daß Huygens sich zu Äußerungen hinreißen läßt, die seine Begeisterung für Rembrandts Kunst fast gänzlich illusorisch machen. Wenn er nämlich von dem Wunder berichtet, das in der Stadt Leiden eben geschehen sei, so spricht er nicht von Rembrandt allein in einziger Person, sondern von *zwei* zum Höchsten berufenen Jünglingen, zwei gleich genialen Alters- und Ateliersgenossen, und stellt den

zweiten, Lievens, diesem noch meist voran, da er Rembrandt an Erfindung und Großartigkeit übertreffe, von ihm seinerseits nur im Urteil und in der Lebhaftigkeit der Affekte überboten werde. Beide Jünglinge gelten ihm als gleichwertig und gleichberechtigt und darum spricht er stetsfort von *ihren* Gewohnheiten, *ihrem* Ruhm, *ihrer* Begabung. In Lievens aber vermögen wir heute nur den theatralischen, pathetischen Nachahmer zu sehen, dem gerade das abgeht, was Huygens von ihm rühmt: «die wunderbare Fähigkeit, Ausdruck in die Gesichtszüge zu legen», während es doch nur leere Masken sind. Ein solch grundsätzliches Versagen der Beurteilung, diese fast totale Blindheit für geistige Unterschiede, für die Kontraste urwüchsig-schöpferischen oder bloß imitierenden und spielerischen Wesens, macht Huygens Zeugnis bei näherer Betrachtung in wichtigsten Punkten gänzlich unbrauchbar.

Auf die Zeitgenossen hatte Huygens subjektiver Erguß zwar keine Wirkung, da er ihnen nicht bekannt wurde. Wäre er schon damals zugänglich geworden, so hätte es wenigstens nicht geschehen können, daß man zwei Jahrhunderte hindurch jede konkrete Kunde von Jugendwerken aus der Leidenerzeit hätte vermissen müssen. Als aber vor einigen Jahrzehnten Huygens Manuskript entdeckt wurde, ließ sich mancher Biograph verleiten, dies historisch authentische Zeugnis unkritisch weiterzugeben; man glaubte, daß das Verständnis von Rembrandts Jugendzeit dadurch entscheidend gefördert werde. Ein Dokument jedoch, das im Wesentlichen so völlig irre geht, die Tatsachen vertauscht, ja gänzlich auf den Kopf stellt, individuelle Züge ungesehen verallgemeinert, darf, wie gesagt, nur wenig objektiven Wert beanspruchen.

Alle übrigen Berichte von Zeitgenossen sind noch fragwürdigerer Art, die späteren sogar oft von blinder Gehässigkeit eingegeben. Der Historiker ist mithin, soweit er von einer psychologischen Interpretation der Werke selbst absieht, sozusagen vor ein Nichts gestellt. An einen entscheidenden Fortschritt oder auch nur an die Möglichkeit wichtiger Ergebnisse ist auf Grund der bisherigen Dokumente innerhalb der Grenzen der rein historisch betriebenen Rembrandtwissenschaft deshalb nicht zu denken.

Doch aus dem Versagen der Quellen und dem nebelhaften Hintergrund aller Überlieferungen wurde nicht nur dieser Schluß gezogen. Man ließ sich vielmehr, da man gleichsam nur leere Schalen in die Hand bekam, zu der voreiligen Folgerung verleiten, es müsse der Kern selbst zu jener Zeit entweder noch völlig unscheinbar und bedeutungslos gewesen sein. Man hielt Rembrandts seelische und künstlerische Frühentwicklung für gänzlich unscheinbar und fällte damit ein ähnlich verständnisloses Urteil, wie man in andern Disziplinen aus dem nur allzu oft zufälligen oder

nichtigen Tatsachenbefund innerhalb der wirtschaftlichen, politischen oder allgemeinen Geschichte auf das gänzliche Fehlen oder auf die nur sekundäre Bedeutung der moralischen, künstlerischen und religiösen Tiefströme des Menschheitslebens schloß.[3]) In einem solchen positivistischen Trugschluß ist nun aber zu einem großen Teil die noch heute in fast der ganzen Rembrandtliteratur vorherrschende Anschauung verwurzelt, als sei Rembrandt in der Jugend nur von geringer geistiger Selbständigkeit gewesen, von kaum nennenswerter Eigenart, die sich erst spät zu zeigen beginne...

Zu einem andern Teil entstand dieses Dogma, da die Historie in ihren Vermutungen sich doch allzu einseitig nur auf Aussagen des Milieu stützte und sich darum zu unsicher fühlte, einen wirklich gültigen «Beweis» zu führen, unter dem Druck und der Führung der zu ähnlichen Resultaten gelangenden Stilkritik.

Die stilkritische Methode.

Dieser Zweig der Rembrandtforschung ist erst ziemlich spät entstanden. Im Holland des 17. Jahrhunderts gab es ein bewußtes Aufmerken oder gar ein wissenschaftliches Interesse für kompliziertere ästhetische Zusammenhänge, wie sie etwa zuvor den Aufschwung der italienischen Renaissance begleitet hatten, noch nicht. Nur eine ästhetisch stumpfe, ungeschulte, einseitig materielle Anteilnahme stand den Bestrebungen der hervorragenderen Künstler zur Seite. Auch die Pflege der Kunst aus religiösen Interessen blieb auf die allerengsten Kreise beschränkt. Da die nachreformatorischen Künstlergenerationen Hollands schon zu ihren Lebzeiten fast grundsätzlich verkannt und mißachtet waren und fast gar kein hilfreiches Verständnis fanden, so konnte es geschehen, daß die ganze Kunsttradition mit beispielloser Schnelligkeit zusammenbrach.

Schon zu Rembrandts Zeit bewegte sich die Kunstkritik auf einem äußerst tiefen Niveau. Bei Porträtdarstellungen pflegte man fast ausschließlich die Persönlichkeit der Dargestellten in klingenden, gezierten Reimereien zu würdigen. Über das Kunsterlebnis selbst äußerte man sich in herkömmlich offiziellen Redewendungen. Oder wenn es hoch kam, bewunderte man die Kühnheit der Technik. Wo die Malweise individueller wurde, wie in dem Wunder bergenden Rembrandt'schen Helldunkel, beeilte sich sogar der «größte» Dichter jener Zeit, Joost van den Vondel, diese «Eigenbrödlermanier» ironisch zu verspotten, ihren Urheber mit einer Eule vergleichend, die nur im Reich der Finsternis zu herrschen wisse. An Stelle eines wirklichen oder auch nur annähernden Verständnisses begnügte man sich auch bei der Betrachtung der Rembrandt-Werke mit schönrednerischer Aufzählung äußerlicher dekorativer Merkmale. Wie der frühe, während der ersten Amsterdamerzeit von den Zeitgenossen ge-

spendete Ruhm nicht der großen Persönlichkeit, dem geistigen Erneuerer, dem religiösen Reformator zugedacht war, so bezogen sich auch die Ruhmescharaktere im Lob seiner Kunst nicht eigentlich auf die bahnbrechende und schöpferische Einzigkeit seines Schaffens oder etwa auf den bis in technische Nuancen hinein sich kundgebenden rastlosen Vergeistigungswillen, sondern auf Zeichen äußerer Eleganz und Bravour, des sinnlich leidenschaftlichen Temperaments, den alles niederzwingenden Fleiß oder auf Nebenerscheinungen, wie das ungewöhnlich rasche Reichwerden und soziale Aufstreben des früheren Müllersohnes. Rembrandts Ruhm trug fast gar keine positiven Züge seines wahren geistigen Antlitzes. Es war fast mehr ein entwicklungshemmender, als das Verständnis fördernder Ruhm.[4])

Freilich ist es kein Leichtes, bis zu dem Persönlichsten, Schöpferischen, Einmaligen eines genialen Menschen vorzudringen. Vielleicht mehr als andere darstellende Künstler hat aber Rembrandt in seinen Werken uns Brücken gebaut, auf welchen wir zu einem individuellen Verstehenlernen gelangen können. Einmal durch den konsequenten naiven Realismus seines Schaffens und das reiche Nachschwingen unbewußterer Wesenszüge. Dann auch durch das intensive physiognomische Interesse, mit welchem Rembrandt sich über sich selbst ausgesprochen hat.

So groß und dominierend war sein urwüchsiges Individualisierungsbedürfnis schon in den frühesten Jugendwerken, daß es ihn schon damals immer und immer wieder dazu gedrängt hat, meist ohne Rücksicht auf den künstlerischen oder gesellschaftlichen Schönheits- und Modekanon seiner Zeit, neben fremden Gesichtern und Gestalten auch sein eigenes, von aller Umgebung als so verschieden sich abhebendes Antlitz in seinen eigentümlichen, geheimnisbergenden Zügen zu ergründen und die hiefür charakteristischen Mittel des Ausdrucks, der Beleuchtung und Stimmung zu finden. Wie hätte aber eine Epoche, die in psychologischer und physiognomischer Hinsicht und in Kunstsachen im allgemeinen so einseitig nur auf traditionellem Schematismus oder virtuosenhaften Esprit eingestellt war, Verständnis finden können für eine so komplizierte, schüchtern zurückhaltende Eigenart! Fast nie vernehmen wir darum bis in die jüngste Zeit ein Wort über die Individualisierungsprobleme, die Rembrandt im Selbstporträt und in andern Werken doch so sehr beschäftigt haben. Immer sind es nur formelle, technische oder allgemein inhaltliche Züge, die interessieren. Schöpfungen jedoch, aus welchen, wenn wir recht sehen, mehr qualvolle Gewissensnot, bange religiöse Zweifel und die dumpfe Ausweglosigkeit eines gegen geistige Fesseln sich Auflehnenden sprechen als etwa gesammelte Ruhe, künstlerische Einheit, mild und friedlich strahlende Geistigkeit, Bildnisse, in denen noch nicht verklärte Erinnerungen, noch keine lieb und traut gewordene Gegenwart zu Worte kommen und auch nicht das

verheißungsvolle Leuchten einer schöneren, erhabeneren Zukunft, Werke, die, wie die Jugendbilder so oft mehr heischen als geben — konnten in einem mit äußerem Reichtum, Glück und Frieden überhäuften Lande, wie es damals Holland war, kein Mitverstehen und keine Heimat finden. Nicht sie allein; auch die reiferen Werke, wie überhaupt der ganze Ruhm Rembrandts, wurden, zum großen Teil schon vor seinem Tode, von Tagesgrößen verdunkelt, um zeitweise fast ganz zu erlöschen.

Es kamen die Jahre, wo unter dem Einfluß des Rokoko und des Klassizismus und der zum Zerrbild gewordenen neuhumanistischen Kunstideale die ganze Welt der Gebildeten um die Kopie einer hellenistischen Statue oder um das geringste Werkstattbild der Raffaelschule die größten Meisterwerke eines Rembrandt und Ruisdael, eines Vermeer und Brouwer oder Hals dahingab. Die selten durch ein «harmonisches Linienspiel» anziehenden Jugendarbeiten Rembrandts gar konnten vor dem formellen Ästhetizismus dieser Zeit am allerwenigsten bestehen und haben darum fast überall nur Spott und Hohn geerntet. Sehen wir doch aus solchen Erwägungen heraus noch einen Jakob Burkhardt selbst über die reifsten Schöpfungen Rembrandts spöttisch die Achseln zucken.

Dieser Bann der Mißachtung konnte nicht eher gebrochen werden, als bis die ästhetischen Anschauungen und die pseudoklassischen Kunstideale wenigstens in einer Beziehung von Grund auf sich geändert hatten zu Gunsten einer unmittelbareren Empfänglichkeit für realistischere und urwüchsigere Werte. Vorläufig war es ein Glück, daß in dieser langen Zeit der Verachtung und des Exils unter der Herrschaft der Renaissance-Ästhetik doch einige Radierungen Rembrandts und hin und wieder ein ihnen stofflich und formell verwandtes Gemälde (meist aus der mittleren Schaffensperiode und biblischen Inhalts) sozusagen unter dem Schutz von allerhand dilettantischen Liebhabereien für Graphik und Kleinmalerei, geduldet wurden und also ein karges Leben der Beachtung fristen konnten. Denn an dieser harmlosen, aber leidenschaftlichen Liebe Einzelner für den so schlicht ans Herz greifenden Radierer und Legendenmaler hat sich dann um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein erster Funke offener Anteilnahme, dann ein neues Licht des Verstehens und schließlich die Rembrandtbegeisterung unserer Tage zu entzünden vermocht.

Als erste individuelle literarische Würdigung von Rembrandts Kunst gilt eine schwärmerische Studie (1854) von Edward Kolloff, der die biblischen Bilder, z. B. den barmherzigen Samariter im Louvre, als Prophetie christlicher Nächstenliebe preist. Frühe auch wird Rembrandt mit Shakespeare verglichen; gewiß ein würdigerer Vergleich, als derjenige mit Lievens. Doch ist er nicht weniger falsch und irreführend für Rembrandts individuellste Schaffensart und seine geistigen und religiösen Schaffensziele.

Seine entscheidendsten Züge hat der moderne Künstlerruhm Rembrandts, wie Karl Neumann gezeigt hat (in der Einleitung zu seiner Monographie), in Paris erhalten, und zwar zur Zeit des Überganges von den christlich romantischen Kunstströmungen zum Naturalismus eines Delacroix, Courbet und Theodor Rousseau, die von Burger-Thoré, dem fanatischen literarischen Vorkämpfer für Rembrandt, gleichzeitig mit diesem auf den Schild gehoben wurden. Jene selbst schätzten Rembrandt aufs Höchste. Später wurde seine Kunstweise von andern führenden Künstlern, von Israels, Liebermann, Lenbach u. a., als Waffe gegen klassizistisch-akademische «l'art pour l'art»-Tendenzen begrüßt. Insbesondere begann nun neben dem inhaltlichen Reichtum seiner alles umfassenden Kunstwelt auch seine urwüchsige und universelle Technik bewundert zu werden, welche dem Derben und Zarten gleicherweise Poesie und Eigenstimmung abzugewinnen vermöge. Mehr und mehr erhielt seine Kunst, als das Produkt eines eben nur mit Shakespeare zu vergleichenden Genies, der alles kann, weil er alles will, und alles versteht, weil ihm als Kunstobjekt alles gleich wertvoll ist, eine pantheistische Deutung. Das vielseitigste Können sei beseelt von einer fast grenzenlosen Subjektivität. Von vielen wird Rembrandt nun unter dieser Flagge zum größten aller Künstler überhaupt erhoben.

Diese extrem positive Einschätzung wurde in der Folge wenigstens zum Ansporn, endlich sein vielverzweigtes Lebenswerk als ein Ganzes zu beachten und vor weiterem Untergang zu schützen. Die bereits etwas individuellere, wenn auch noch immer sehr vage und subjektive Kenntnis seiner Wesensart gab anderseits den Biographen einige unverkennbare Kriterien zur Hand, um auch unbekannte und unsignierte Werke des Meisters als solche zu bestimmen und in den Gesamtzusammenhang seines Schaffens provisorisch einzuordnen. Diese beiden neuen und wichtigen Aufgaben wurden am intensivsten von holländischen und deutschen Gelehrten gefördert und schon um die Jahrhundertwende zu einem gewissen vorläufigen Abschluß gebracht. Jetzt endlich wurden auch die Werke der Jugendepoche in das Interesse miteinbezogen und untersucht, indem einige an reiferen Gemälden gewonnene Merkmale, meist solche maltechnischer und formaler Art, als Prüfstein an mutmaßliche Frühwerke angelegt wurden. Diese stilkritische Methode wurde besonders erfolgreich von W. Bode gehandhabt. Es gelang sogar, unter den Porträtstudien der Jugendzeit neben Bildnissen von Rembrandts Vater und Mutter eine Reihe höchst bedeutsamer jugendlicher Selbstbildnisse zu identifizieren. Dank dieser Entdeckungen ließen sich Rembrandts Anfänge an gesicherten Kunstdokumenten bis in sein 20. Lebensjahr zurück verfolgen.

Und trotzdem war damit ein eigentlicher Einblick in Rembrandts Jugendentwicklung noch nicht geöffnet. Noch stand man den Werken als

seelisch nichtssagenden, entwicklungsgeschichtlich unbedeutenden Objekten gegenüber. Psychologische Gesichtspunkte spielten bei der Analyse der Werke nur eine untergeordnete Rolle. Sogar von den Selbstporträts wurde angenommen, daß sie nur aus einem rein formalen Spieltrieb entstanden seien. Nur ihre gegenständliche oder stilistische Zugehörigkeit zum übrigen Lebenswerk war gesichert, sodaß sie Anlaß zu den widersprechendsten Beurteilungen ihrer geistigen Bedeutung geben konnten. « Man kann es ruhig aussprechen, ohne dem späteren großen Rembrandt zu nahe zu treten » — so formuliert einer seiner neueren Biographen[5]) die allgemeine Überzeugung seiner Zeit —, « daß diese (Jugend-) Arbeiten durchaus langweilig sind ». Rembrandt erscheine darin kaum besser als einer seiner mittelmäßigen Schüler, so sklavisch sei er damals dem Strom der europäischen Modekunst gefolgt. Diese Behauptungen wurden nie ernstlich widerlegt. Bode selbst sehen wir seinen Entdeckungen gleichsam Abbruch tun, wenn er über die Frühwerke in seinem Rembrandtwerk sagt[6]): « Die frühesten und flüchtigsten dieser Studienköpfe sind ein paar Selbstporträts; unbedeutende, ja durch ihre schwarzen Schatten, ihre Skizzenhaftigkeit und Farblosigkeit fast abstoßende Bildchen, die daher bis vor kurzem niemand für echt hielt. » « Ein getreues Bild von sich zu geben, daran dachte der junge Künstler nicht, als er diese Bilder malte, ... um irgend eine Pose, irgend einen bestimmten Lichteinfall oder sonst ein Problem, das ihn aus irgend einem Grunde gerade interessierte, rasch zu lösen. »

Die Ähnlichkeit in der Art, wie hier von wissenschaftlicher Seite die Schaffensmotive eines Künstlers erschlossen werden, mit dem Denken neuerer, besonders impressionistischer Kunstströmungen, denen die Probleme der Farbe und Form, der Licht- und Schattengebung an sich das ganze Kunstproblem ausmachen, ist evident. Man könnte diese stilkritische Methode darum ebenfalls eine *impressionistische* nennen. Wie die allgemein impressionistische Denkweise verhält sie sich in der Beurteilung und Beobachtung zwar aufgeschlossener als die vorangegangene historische oder akademische Betrachtung, aber sie ist doch auch wesentlich nur auf das Erhaschen charakteristischer Augenblicksreflexe bedacht und vernachlässigt wie jene fast geflissentlich unbewußtere tiefere geistige Zusammenhänge. Hierin liegt ihre eigentliche Gefahr und Schwäche. Nur Einblick in technische Verhältnisse bietend, ist sie nicht auf psychologische Erkenntnisse und Beobachtungen basiert. Stark subjektiven Generalisierungen ist sie ausgesetzt, aus welchen aber trotzdem Folgerungen gezogen werden, die objektive Gültigkeit beanspruchen wollen. Sie sucht die Gemälde nicht nur auf Echtheit oder Unechtheit zu prüfen, sondern mit den nämlichen einseitigen Kriterien auch auf ihre geistige Bedeutung hin. Was ähnliche technische Merkmale aufweist, darf dem Künstler zugesprochen werden.

Bietet ein Frühwerk auch noch ähnliche ästhetische Eindrücke, wie die späteren Schöpfungen, so gilt es als «gut», «interessant», «persönlich» oder «beseelt». Bietet es diese Eindrücke nicht — und Rembrandts Jugendwerke stehen schon formal-ästhetisch auf einer ganz andern Stufe als die technisch gereifteren Gemälde —, so wird meistens gefolgert, das betreffende Bild sei auch geistig und psychologisch unindividuell und wenig aufschlußreich, da es aus rein technischen Interessen heraus entstanden sei. Da nun fast in allen Frühwerken verhältnismäßig wenig formale und ästhetische Gemeinsamkeiten mit dem späteren Schaffen vorhanden sind oder doch nur auf psychologischem Wege aufgefunden werden können, so wird auch von dieser Seite, wenigstens bei extrem positivistisch-impressionistischer Einstellung, dem jugendlichen Rembrandt fast durchwegs jede Originalität und jedes tiefere und kompliziertere seelische Erleben abgesprochen oder es wird doch ernstlich in Zweifel gezogen.

Diese Beurteilung ist aber nicht aus einem wissenschaftlichen und objektiven, sondern aus einem ästhetisierenden, subjektiv bewertenden Verhalten erwachsen. Sie bedient sich hierin eines analogen Trugschlusses, wie die historische Forschung es getan. In Gedanken muß man gewiß immer versuchsweise das eigene Verhalten und Mutmaßen mit möglichen Überlegungen des Künstlers identifizieren, wenn man ein menschliches Schaffens- und Entwicklungsproblem, und sei es auch nur ein technisches, in seinen ursprünglichen, also psychologischen Zusammenhängen erschließen und rekonstruieren will. Aber niemals darf dabei vergessen werden, daß bei einer schöpferischen Persönlichkeit ein jedes Problem und eine jede Aufgabe von Anfang an nicht isoliert, sondern in reichsten Komplizierungen erlebt wird, und daß dieser individuelle Ursprung in keiner Kunstäußerung, und sei sie auch noch so zufällig, ganz spurlos und unerkennbar in Wegfall kommen kann.

Selbst in der bisher ausführlichsten und eindringlichsten Rembrandtbiographie, derjenigen von Carl Neumann, werden die komplizierteren seelischen und künstlerischen Probleme bei der Erörterung der Jugendgemälde oft gar nicht berücksichtigt, denn — so heißt es da[1]) — «als junger Mann sucht er vorzugsweise die Ausdrucksmittel in die Hand zu bekommen, Form und nichts als Form». Nun wäre es an sich kein Widerspruch, daß ein Künstler mit voller Hingabe an der Schulung und Vollendung seiner Technik arbeitete, zugleich aber und vielleicht in noch intensiverem Grad an der Realisierung und Vervollkommnung seelischen Ausdrucks und inhaltlich bestimmter Ziele, wie wir es auch wirklich im Schaffen und in der Entwicklung bahnbrechender Genies meistens verfolgen können. Aber Neumann will seine Aussage offenbar nicht so verstanden wissen. Ganz im Gegenteil glaubt er aus irgendwelchen Gründen bewußt gegen eine zu

geistige und innerlich zu komplizierte Auffassung von Rembrandts jugendlichem Empfinden und Denken ankämpfen zu müssen. « Weil unter den (späteren) Werken dieses Malers, » fährt er nämlich fort, « zahlreiche vorkommen, die zu den innerlichst empfundenen der gesamten neueren Kunst gehören, übersieht man, daß er in seiner Jugend sehr äußerlich hat sein können, daß ihm die Form alles, der Gegenstand und sein herzliches inneres Wesen fast nichts war. » Doch damit nicht genug, wird sogar das Suchen nach einer tieferdringenden psychologischen Problemstellung als irreführend hingestellt. Wie wenn der Weg der freien Forschung verlegt werden sollte, heißt es einmal von dem auf der Höhe seines Könnens stehenden Rembrandt[8]): « Für die innere Geschichte des Künstlers in den Jahren 1642—56 sind die Urkunden stumm. Wieder sind aber die Werke da, um zu reden. Nicht als könnte man sie zu klaren Zeugnissen über wechselnde Ansichten und Neigungen des Künstlers zwingen; dieser Weg der Interpretation, den manche beschreiten, führt in die Irre und ruht auf irrtümlichen psychologischen Meinungen. Nur den allgemeinen Umriß einer tiefgehenden Wandlung des Menschen lassen sie erkennen. » Wo es etwa zu gelingen scheint, auf psychologischem Weg vorzudringen, überschreitet jedoch Neumann selbst diese Grenze. Wenn er trotzdem zu diesem, die Möglichkeit einer exakten Geisteswissenschaft leugnenden Dogma greift, so geschah es wahrscheinlich, wie seitens des Positivismus auch, im Kampf gegen den « Sumpf subjektiver Konstruktionen »,[9]) dem er das Rembrandtwerk ausgeliefert sah in den wirklichkeitsverzerrenden metaphysischen Betrachtungen eines Georg Simmel, oder auf moralisierend-erzieherischem Gebiet, bei einem Langbehn, dem « Rembrandtdeutschen ». Trotzdem Neumann davon spricht, es habe ihm vorgeschwebt, « die Künstlerseele (Rembrandts) als das eigentlich schaffensmächtige und ursprüngliche zu schildern, zu begreifen, in ihrer Psychologie zu analysieren »[10]) und auch in der Tat viele Anregungen in dieser Richtung gegeben hat, kann seine Biographie demnach doch kaum als eine wissenschaftlich-psychologische Untersuchung angesehen werden, sondern sie steht näher der Reihe der historischen und formal analytischen Forschungsmethoden. —

Zusammenfassend kann man über diese Richtung sagen, daß es ihr großes Verdienst gewesen ist, zum ersten Mal einen umfassenden, vielseitigeren Überblick über Rembrandts Lebenswerk ermöglicht, zahlreiche Werke dem Schutt der Vergangenheit entrissen und zur Aufhellung mancher geistiger Probleme eine nicht geringe Fülle an Einzelbeobachtungen angehäuft zu haben. Allein in den letzten zwanzig Jahren sind mit diesen Methoden von den bedeutendsten Forschern, zu denen außer Wilhelm Bode A. Bredius, C. Hofstede de Groot, W. R. Valentiner in erster Linie zu

nennen sind, über 150 früher unbekannte Ölgemälde entdeckt und gesichert worden, worunter etwa 30 Jugendarbeiten.

Doch darf dabei nicht übersehen werden, daß diese äußeren Erfolge auf dem Gebiet der inhaltlichen Interpretation und geistigen Organisierung dieses Kunstschatzes eine gewisse Stagnation und Verwirrung nicht vermeiden konnten. In den eigentlich geistigen und künstlerischen Entwicklungsproblemen ist in den wesentlichsten Umrissen noch keine wirkliche Einheitlichkeit erzielt. Die Aufgabe, Rembrandts seelische und schöpferische Originalität und Bedeutung herauszuheben und von den Verzerrungen und Widersprüchen der Tradition zu reinigen, blieb ungelöst. Die ästhetisierende Stilkritik hat im Gegenteil zum Dogma von der anscheinend bedeutungslosen Jugend ein Neues, Gewichtiges beigetragen. Den nicht nur formal, sondern inhaltlich begründeten reformatorischen Zug seines jugendlichen Schaffens hat sie übersehen und die psychologisch irrige Anschauung weiter verbreiten helfen, in Rembrandts Jugendwerken sei alles tiefere, religiöse Empfinden, seine Phantasiebedürfnisse, seine ganze geistige Persönlichkeit unterdrückt und ausgeschaltet worden. Nach dieser These wäre der jugendliche Rembrandt uninteressant, unindividuell und sogar sein ganzes Wesen damals ohne Tiefe und umfassende Kompliziertheit, also der spätere geniale Geist in seiner Jugend innerlich arm und dem Höchsten gegenüber gleichgültig gewesen. Nun können die Anfänge eines genialen Schaffens einem ungeübten oder mißleiteten Beobachter wohl langweilig oder geistig unindividuell *erscheinen*. Aber die Kenntnis bedeutender Geistesentwicklungen hätte davor warnen sollen, solche Zerrbilder undifferenzierter Betrachtung für mehr als subjektive Einbildungen zu halten. Ein wirklich, nicht nur im Dafürhalten genial veranlagter Geist — und gar einer von der unmittelbaren, ja oft rücksichtslosen Offenheit eines Rembrandt! — kann zwar in frühen Schöpfungen von Fremdeinflüssen überschattet sein. Doch niemals vermag seine angeborene Eigenart zur Unkenntlichkeit oder gar Gewöhnlichkeit herabgemindert zu werden. Bei allen andern noch eher als gerade bei ihm, der unermüdlich Jahrzehnte hindurch immer und immer wieder dem kaum bewußten Raunen, den Offenbarungen und Rätseln seiner inneren Geisteswelt zu lauschen und zu folgen wußte, darf ein seelisch indifferentes, geistig nichtssagendes Beginnen angenommen werden.

Daß jene Leugnung einer genialen Frühentwicklung Rembrandts nur eine moderne Konstruktion, eine Verwechslung isolierter Beobachtungen und populär psychologischer Vorstellungen mit dem wahren Geistesleben des Künstlers sein könnte, wurde nicht bedacht. Diejenigen Jugendwerke, welche etwa hätten erweisen können, daß auch sein frühestes Schaffen in der Anlage und oft auch im künstlerischen Ausdruck von einem dem späteren ver-

wandten Flug und einer gleichfalls sehr eigenartigen Andachtsstimmung beseelt und beherrscht erscheint, wenn auch nur auf der Stufe keimhafter Vorbereitung — diese auch in den Frühjahren nicht gar seltenen Werke wurden entweder geflissentlich übersehen, blieben unverstanden, oder dann wurden sie einem späteren Zeitraum zugeschoben. Unberücksichtigt blieb unter vielen andern auch der Umstand, daß der unmittelbare Einfluß, den schon der junge Rembrandt auf seine sämtlichen Schüler anfangs ausübte, und das Interesse, welches er bei einem Huygens weckte, so gar nicht darnach aussehen, als seien sie bloß aus Freude an technischen Problemen hervorgerufen worden.

Die Folge dieser Verkennung waren eine Verzerrung aller inneren, tieferen seelischen Zusammenhänge, unauflösbare Widersprüche in den Annahmen der Forscher selbst und eine unvermeidliche Stagnation im Ausbau des Verständnisses für Rembrandts allgemeine geistige Entwicklung und sein künstlerisches Schaffen. Das so gewonnene Persönlichkeitsbild verschwimmt darum in nichtssagenden Allgemeinheiten oder wird in nebelhafter Beleuchtung durch allerlei Phantastik verzerrt. Wo man willkürlich fast alle Teile miteinander vertauschen kann, weil alles nur vage gesehen und problematisch skizziert wird, ist es ein Leichtes, die widerspruchvollsten Wünsche und die subjektivsten Dogmen herauszulesen oder hinein zu interpretieren. «Er gilt den Frommen als fromm und den Aufgeklärten als modern; Christen, Pantheisten, Monisten und Spiritisten können ihn als einen der Ihren erklären, und sowohl Realisten wie Idealisten erkennen ihn als Oberhaupt an. Er ist ein Ganzer, eine Welt, woraus es jedem zurückschallt wie er hineinruft» so wird von Karl Scheffler Rembrandts moderne vage Ruhmesgloriole trefflich charakterisiert.[11]) Wo aber derart die individuellen Züge oder ganze Schaffensepochen simplifiziert und schematisiert werden, da müssen sie alle Lebenswahrheit verlieren und schließlich sowohl des tieferen Interesses als auch Verständnisses verlustig gehen. In solchen Zeiten zweifelt man sogar, ob in geistigen oder künstlerischen Fragen betreffs eines so komplizierten Charakters überhaupt Klarheit und Einheitlichkeit der Anschauung erzielt werden könnte! —

So viel ist aber nach alledem gewiß, daß ein Umschwung oder eine Lösung nur von einer Untersuchungsmethode zu erhoffen ist, die unbefangener, exakter und zugleich psychologischer verfährt, als die bisher geschilderten Verfahren.

Die psyochologischen Methoden.

Hervorgerufen durch die Enttäuschung, welche der ausweglose Historizismus, der schematische Positivismus des 19. Jahrhunderts und die nicht

weniger blinde Reaktion der wieder erwachten metaphysischen Konstruktionswut verursacht hatten, wurde in den beiden letzten Jahrzehnten immer eindringlicher die Forderung nach einem einheitlicheren, in der Erhellung der Gesamtzusammenhänge begründeten, psychologischen Verstehenlernen erhoben. Auch in der Rembrandtliteratur beginnt man den bisherigen Problemstellungen gegenüber, soweit sie den Blick einzuengen schienen, allmählich eine neue Stellung einzunehmen.

In einer der neueren, psychologischen Studien über Rembrandt von G. Zwonkin wird schon sehr entschieden auf die Notwendigkeit einer diesbezüglichen Neuorientierung Wert gelegt. « Fast alle, die es unternommen haben, den eigenartigen und komplizierten Genius Rembrandts näher zu bestimmen » — wird dort ausgeführt — « gingen von der psychologisch nicht ganz klaren Vorstellung aus, Rembrandt habe zwei grundverschiedene Seelen oder Naturen besessen; eine realistische und eine idealistische, die miteinander in höchst merkwürdige Beziehungen getreten sein sollen. Man braucht kein prinzipieller Gegner einer Seelenanalyse zu sein, um einzusehen, daß diese Charakteristik nur dazu dient, der großen Schwierigkeit, in die reichen und mannigfaltigen Gestaltungen der geistigen Entwicklung Rembrandts einzudringen, aus dem Wege zu gehen... Ebensowenig kann natürlich — fährt die Kritik fort — das Individuellste und Eigenartige in Rembrandt durch eine ausschließliche Betonung der Zeit- und Umgebungseinflüsse erfaßt werden. Es müssen eben die konkreten, in seinen Kunstwerken verwobenen, seelischen Inhalte und Richtungen nach Möglichkeit in all ihren Nuancen untersucht werden, ohne sich von voreingenommenen Anschauungen beirren und verwirren zu lassen. Daß dazu eine *gefühlspsychologische Grundlage* notwendig ist, versteht sich von selbst.[12])

Wie daraus ersichtlich, will die psychologische Richtung der Rembrandtforschung eine neue, realistischere Grundlage schaffen. Die früheren Methoden werden als ungenügend und allzu einseitig erkannt.

Zu einer eingehenden Betrachtung speziell der frühesten Jugendwerke ist in der Tat eine nicht einseitig formal, sondern zugleich seelisch differenzierende Untersuchung von ganz besonderer Unerläßlichkeit. Denn in den Frühwerken liegt die innere Einheitlichkeit keineswegs, oder doch ungleich weniger als in späteren Schöpfungen, in ihrem technischen oder formalen Organismus. Dieser ist im Gegenteil voll Widersprüche und Ungeschicklichkeiten, welche unbegreiflich sind, wenn man sie isoliert betrachtet. Ihre innere Einheit ist vielmehr vor allem im Traumbereich eines vorwiegend religiös betonten Phantasierens zu suchen. Die rein technischen Absichten werden also in fast schroffem Mißverhältnisse überragt von einem seelisch ungestümen, künstlerisch nicht selten überkühnen Wollen. Rembrandt steht hier auf jener Stufe der ästhetischen und geistigen Entwick-

lung, wo es dem Menschen, auch wenn er fein empfindend und künstlerisch begabt ist, leicht fällt, in einem Kunstwerk einige formale Dissonanzen zu übergehen, wenn nur reiche Inhalte und ein geistig bedeutungsvolles Zielstreben darin zum Ausdruck kommen und intensive und relativ komplizierte Gefühle einer tiefen seelischen Erneuerung oder eines traumhaften Fluges bei ihrem Anblick geweckt oder gefördert werden. Denn denjenigen, den wirklich menschlich bedeutende und lebenswichtige Probleme und umfassende, geistige Aufgaben beschäftigen, bietet diese allgemeine Möglichkeit, diese vorerst nur in gröberen Umrissen sich vollziehende, ebenfalls schöpferische Gestaltungsarbeit meist tiefere und auch in ästhetischer Beziehung reichere Befriedigung als die Anschauung oder Nachahmung bloß ornamentalen Details oder rein formalen Ausdruckes.

Solche Überlegungen lassen uns wohl begreiflich erscheinen, daß es dem Künstler trotz des inneren Reichtums damals noch nicht möglich war, harmonisch abgeklärte Stimmungen zu geben. Aber war es auch Rembrandt nicht gegönnt, schon im ersten Ansturm zum Ziele zu gelangen, und dürfen auch von demjenigen, der nach einem langen Winter allgemein herrschender Erstarrung berufen ist, verschiedenartigste Arbeitsgebiete der Kunst tief und umfassend umzupflügen, nicht schon im frühesten Lenz seines Schaffens wohlbestellte Werke und fein abgezirkelte Wege gefordert werden, so kann uns doch der Anblick der mächtig schreitenden Gebärde des Beackerns und ersten Säens mit Andacht und Staunen erfüllen. Fehlt den Schöpfungen der frühen Jugend auch der Duft der vollen Blüten, so muß man doch den erfrischenden Brodem und Erdgeruch nicht missen. Dies haben fast alle mehr oder weniger intensiv empfunden, welche die früheren, einengenden Vorurteile beiseite gelegt und forschend oder unmittelbar aufnehmend aus psychologischem Interesse dem Jugendwerk Rembrandts nahe getreten sind. —

Die erste psychologische Arbeit, welche für die Beurteilung von Jugendgemälden geistigere Gesichtspunkte walten lassen möchte, ist eine Studie von Fritz Stahl über eine ausgewählte Reihe von Selbstbildnissen Rembrandts.[13]) Wohl zum ersten Mal wird hier dem damals als frühestes bekannten Selbstporträt des etwa Zwanzigjährigen in Kassel eine eingehendere Charakteristik gewidmet.[14]) Doch dürfen noch nicht sehr individuelle Beobachtungen erwartet werden, denn offenbar fehlen Stahl für eine feinere und objektivere Differenzierung die notwendigen psychologischen Grundlagen. Noch steht die Art der Interpretation derjenigen eines Constantin Huygens ziemlich nahe; denn wie dort werden auch hier im wesentlichsten um einige allgemeinste psychologische Merkmale ein anderweitig angeeignetes Wissen über den jungen Rembrandt mehr äußerlich gruppiert, resp. in das zu erklärende Bild hineinverlegt. Stahl geht

von den noch völlig knabenhaften Zügen des Dargestellten aus und fügt dann einige auffallende Standesmerkmale hinzu. «Sein bäuerlicher Typus ist noch in ganzer Ursprünglichkeit erhalten...» «Es ist ein Kopf von einem Schlage, wie man ihn manchmal bei Bauernstudenten findet, die auf den geistlichen Herrn studieren.» Schon in diesem Zusammenhang wird bereits die Schwierigkeit individuellen Beobachtens betont und damit das Ausbleiben eindringlicherer Charakteristik entschuldigt, denn, sagt Stahl, «der Müllersohn aus Leiden hat sich zu dieser Zeit für das nicht sehr gut sehende Auge noch kaum von den Brüdern merklich unterschieden.» «Nur ein solches vermag zwischen Ruhe und Stumpfheit zu unterscheiden und in diesem schwerbeweglichen und fast unbewegten Gesicht, dem ausdrucksvollen Mund und Blick die bewegte Seele und die höheren Aspirationen zu entdecken.» Nach einigen technisch malerischen Bemerkungen, die für eine frühere Datierung, als bisher angenommen, sprechen sollen, wird dann noch die allgemein geistige, fast sublime Stimmung des Bildes beleuchtet, allerdings ohne von wirklich beobachteten Nuancen auszugehen. Stahl sagt: «Das Bildnis paßt gut zu dem jungen Rembrandt, wie wir ihn aus der späteren Entwicklung ahnen. Es zeigt eine ernste, gehaltene, innerliche Natur. Das sind die Augen, die mit so eigenen und tiefen Blicken die Reize des Lichtes genossen, die Landschaft und Haus in dieser einzigen Atmosphäre haben; und die wieder über dies Nahe und Heimatliche träumend in fremde Fernen schweifen, wenn die Mutter aus der Bibel die heiligen Geschichten und die seltsamen Abenteuer vorlas, in fremde Fernen, in ein Märchenland, in dem alles Geschehen und alles Gehaben leidenschaftlicher, reicher, glänzender war als hier und heute, in dem aber holländische Luft um holländische Menschen in holländischer Landschaft wehte.» — Wenigstens in ihrer Gesamthaltung stechen Stahls Worte von früheren Aussagen über Jugendgemälde vorteilhaft ab.

Von einer andern, wenig später erschienenen physiognomischen Studie (von O. Gabriel), die sich auch mit einigen Jugendselbstbildnissen befaßt, läßt sich dies schon weniger behaupten, obschon sie mit allem Rüstzeug der neueren Schulpsychologie ausgerüstet erscheint und mit dem Anspruch erstmaliger Ergründung und Lösung der Probleme auf den Plan tritt.[15]) Einige «neue», einseitig übertriebene, grelle Schlaglichter abgerechnet, die alle feineren Zusammenhänge mehr zerstören, als differenzierend beleuchten, erweist sich diese Arbeit zum großen Teil als eine Art Rückübersetzung der Irrtümer und Verzerrungen der schlechtesten Rembrandtliteratur in eine modernere, psychologisierende Sprache. In den früheren Bildnissen wird hauptsächlich dem sinnlich-animalischen Affektleben das Augenmerk zugewandt. Im übrigen wird der junge Rembrandt wie der genialische Akteur einer Theaterposse behandelt. «Aus den ersten Selbst-

bildnissen spricht» — nach dieser Schrift — «das ungebärdige Wollen eines Leidener Müllersohnes, ein ungestümes geniales Begehren, ein Haschen nach dem Momentanen und kraß Effektvollen.» — Worte, wie diese, gehören noch zu den am wenigsten exzentrischen. —

In diesem Zusammenhang muß auch einer der neueren Beiträge zur Kenntnis von Rembrandts Jugend von W. Fraenger berücksichtigt werden,[16]) der sich zwar in der Hauptsache mit Rembrandts Schüler van Vliet beschäftigt und nur anfangs näher auf Rembrandt eingeht, dabei aber gleichfalls den Anspruch erhebt, das «Zerrbild», das «die bisherige Rembrandtforschung ... von dem jungen Rembrandt bot», psychologisch korrigiert zu haben. Die bisher berücksichtigte Beziehung zwischen «Maler und Material» soll nach Fraenger durch eine Schilderung und Analyse der Beziehungen zwischen «Maler und Umwelt» ersetzt werden; darunter werden anscheinend vorzüglich die noch wenig erforschten Beziehungen Rembrandts zu seinen Schülern verstanden. Eine psychologische Ergründung von Rembrandts eigensten Schaffensproblemen gibt also Fraenger nicht. Deshalb werden auch die früheren diesbezüglichen Voraussetzungen übernommen. Formulierungen wie diese, daß Rembrandt «in seinen Anfängen die Darstellung rein geistiger Vorgänge — (des Nachsinnens etwa) — nur im Bilde drastisch unterstrichener Physiognomie zu bewältigen» vermochte; oder daß er ausschließlich beherrscht gewesen sei. von einem «primitiv heroischen Ideal, das ihn das Heldenhafte nur im Spiel körperlicher Kraftgebärde sehen ließ»; oder die Feststellung: «die umgebende stille Umwelt ist noch nicht in sein anschauendes Bewußtsein getreten», erweisen sich angesichts von Werken wie etwa der «betenden Mutter», des «Propheten Bileam» (welche so sehr für den jungen Rembrandt charakteristische Werke Fraenger allerdings in seiner Echtheit bezweifeln möchte) oder angesichts der meisten Selbstbildnisse als Täuschungen.

Also nicht diese Art psychologischer Behandlung meinen wir, wenn wir von ihr eine neue, gerechtere Beleuchtung von Rembrandts Jugend erwarten. Hingegen finden sich für eine objektiver differenzierte Behandlung bedeutsame Anhaltspunkte in zwei Studien, die beide 1912 in Bern erschienen sind als Dissertationen, begutachtet von Artur Weese, und zwar: «Rembrandt in seinen Selbstbildnissen» von Gerda Zwonkin[12]) (vergl. Seite 15) und «Das Raumproblem bei Rembrandt» von M. Schitomirsky.[17]) In ihnen kommt teilweise eine neue, tiefere, organisch und einheitlicher geführte Betrachtungsweise zu Wort, die bereits zu einem eindringlicheren Verständnis geführt hat und die wir in Übereinstimmung mit Zwonkin kurz als *gefühlspsychologische* Forschungsmethode bezeichnen wollen.

Um eine psychologisch differenzierende Methode mit Erfolg durchführen zu können, bedarf es einer sicheren, allgemeinen Grundlage, welche

in objektiver Weise über die komplizierteren seelischen Entwicklungsprozesse orientiert. Nur aus einer umfassenden, minutiös objektiven Erforschung auch der unbewußteren geistigen Erlebnisse könnten die Richtlinien gewonnen werden zu einer alles Wesentliche berücksichtigenden Erfassung und Deutung künstlerischer Werdevorgänge. Es gibt aber unseres Wissens nur *eine* solche Grundlage, die komplizierteren Anforderungen genügt: die Forschungen und Errungenschaften des «Panideal» von Rudolf Maria Holzapfel.[18]) Unsere Vermutung, daß die Verfasser der beiden psychologischen Studien in ihrer Ausschau nach neuen geisteswissenschaftlichen Orientierungen von dem bahnbrechenden Werke Holzapfels Kenntnis genommen haben, wurde von Weese bestätigt.[19]) Einige Jahre vor dem Erscheinen dieser Studien hatte kein Geringerer als Ernst Mach, der berühmte Wiener Erkenntnistheoretiker, in einem Vorwort zum Panidealwerk darauf hingewiesen, wie hier in die Seele großer Forscher, Erfinder, Künstler, Religionsstifter und Kulturgestalter ein tiefer Einblick geboten wird, sodaß eher zu verwundern ist, warum nicht schon zahlreicher auch von anderer Seite die bahnbrechenden Errungenschaften Holzapfels nutzbar gemacht worden sind.

Sind somit diese psychologisch relativ aufschlußreichsten Arbeiten, wie man auch aus verschiedenen Stellen mit Sicherheit erschließen kann, in Anlehnung an die erste Ausgabe von Holzapfels Panideal geschrieben worden — allerdings ohne die Quelle ihrer entscheidendsten Anregungen zu nennen —, so muß freilich auch gesagt werden, daß sie in keiner Weise vermocht haben, die Ergebnisse der Kunstpsychologie Holzapfels für ihr Thema auch nur annähernd fruchtbar zu machen. Zwar ist ein verständnisvolles Streben unverkennbar, sich einer etwas feiner nuancierenden und objektiveren Behandlung auch komplizierterer Fragen zu befleißigen. Insofern aber die Seelenforschung des Panideals eine Erfassung des Individuellsten, Schöpferischen und Einmaligen in bisher nicht vorgefundener Weise fördert und möglich macht, stellen auch diese Rembrandtstudien doch nur recht einfache Anfänge dar, die die Fruchtbarkeit der neuen Methoden noch gar nicht erahnen lassen. Die Arbeit von G. Zwonkin scheint übrigens für diejenige von Schitomirsky maßgebend gewesen zu sein. Sie hebt mit einigen neuen großen Gesichtspunkten an. So werden in einigen Selbstbildnissen aufschlußreiche Beziehungen zu gleichzeitig entstandenen Kompositionen aufgesucht. «Klar ist die Absicht des Künstlers,» heißt es beispielsweise über das Budapester Selbstporträt von 1629, «den Ausdruck seines Gesichts, seine psychologische Stimmung zu erfassen. Es ist ungefähr die Zeit, wo er die Reue des Judas schildert. Die menschliche Seele mit ihren Bewegungen und Krisen beschäftigt ihn. Die früheren Märchen werden jetzt in ergreifend dramatische Dichtungen umgestaltet.»

Doch etwas voreilig und teilweise wenig objektiv wird aus den Frühwerken im allgemeinen gefolgert: «Mit der großen Gebärde, mit dekorativen Mitteln hat er begonnen, mit dem tiefen seelischen Erleben, mit der organisch intimen Umgebung hat er geendet.»

Trotz aller Skizzenhaftigkeit darf aber nicht geleugnet werden, daß beide Arbeiten von ihrem speziellen Standpunkt aus auf Grund einer tieferen Einfühlung wirklich ein neues, einheitlicheres, differenzierteres Entwicklungsbild von Rembrandts Kunst zu geben suchen, von der tief erregten Jugend an über verschiedene Krisenerscheinungen und Ermüdungen, vorübergehendem Zusammenbruch und erneuten Verjüngungsprozessen zu immer andersgearteten Entfaltungen der ursprünglichen Anlagen bis zum hohen, in Vereinsamung ersterbenden Alter. Deutlich tritt das Bestreben hervor, Rembrandts Bildgestaltung als Ausdruck eines komplizierten, überaus reichgestaltigen, durch individuelle Anlage bedingten und darum innerlich einheitlich sich entfaltenden Entwicklungsprozesses verstehen zu lernen. Eine genetische Schilderung dieser individuellen Schaffens- und Entwicklungsvorgänge wird versucht in organischer Wechselbeziehung zu den Idealtendenzen der Mitwelt und Vergangenheit. Es sind sogar auf Grund der panidealistischen Seelenforschung bedeutsame Ansätze vorhanden zu einer Beleuchtung dieses Entwicklungsdramas als schöpferischen Auflehnungsprozeß urwüchsiger Schaffenskräfte gegen die Nivellierungs- und Zerfallstendenzen einer geistig, künstlerisch und religiös schon weitgehend ernüchterten und zersplitterten Zeit. —

Seit diesen ersten schüchternen Versuchen, die grundlegend neuartigen Ergebnisse der panidealistischen Forschung den Spezialproblemen der Rembrandtwissenschaft dienstbar zu machen, sind fast zwei Jahrzehnte verflossen, ohne daß sie, soweit wir sehen, Nachfolger gefunden hätten. Dies ist umso merkwürdiger, als sich einerseits, in Widerspiegelung der allgemeinen geistigen Verhältnisse, die Stagnation innerhalb der Rembrandtforschung immer deutlicher fühlbar machte, und anderseits das Werk, das vor allem berufen ist, diesen Stillstand, wie anderswo, so auch hier zu überwinden, seither in neuer, erweiterter Fassung erschienen und bereits in weitesten Kreisen zum Anstoß einer geistigen Neuorientierung geworden ist. Die erstmals wissenschaftliche, *gefühlspsychologische* Behandlung der für alle geistigen Entwicklungsprobleme grundlegenden Erlebnisweisen der Einsamkeit, der Träumerei und Sehnsucht, der Hoffnung, des Gebetes und Kampfes, der allbeherrschenden Gewissensvorgänge und Idealerlebnisse, sowie der hier besonders wichtigen künstlerischen Schaffensprozesse ist in der neuen Form des Panidealwerkes zugleich erweitert und vertieft worden durch eine neue *kulturpsychologische* Methode. In sehr eindringlichen Darlegungen zeigt Holzapfel von vielen wichtigsten Erlebnissen, Gefühls- und

Bewertungsweisen alle wesentlichen Wandlungsformen auf, die sie im Laufe der Menschheitsentwicklung durchgemacht haben. Darüber hinaus aber erschließt er durch Aufhellung verborgener Wesenskeime und Entwicklungsmöglichkeiten harmonischere und vergeistigtere Formen ihres Sichentfaltens. Die streng empirische Methode der psychologischen Forschung ist damit eine neuartige, ungeahnt fruchtbare Synthese eingegangen mit einer bis in die unbewußtesten Tiefen eindringenden Einfühlung, die sowohl zu einer großzügigen Rekonstruktion kompliziertester Vergangenheitsprobleme, als auch zu prophetischen, verblüffend realen Neugestaltungsvisionen der Zukunft geführt hat.

Die konsequente und restlose Abkehr dieser neuen Forschungsweise von aller Scholastik und spekulativen Konstruktionsmanier, welche immer noch verhängnisvoll Ästhetik und Kunstwissenschaft beherrschen, wirkt wahrhaft befreiend. Ein völlig neuer, umfassender und schöpferischer Geist steht hier der sterilen Gewohnheit gegenüber, die verschiedenartigen Lebenserscheinungen wie Moral, Kunst, soziale Bewegungen in wesentlich voneinander abgetrennten Gebieten und ohne Berücksichtigung ihrer gemeinsamen Wurzeln zu behandeln, während sie doch, in innigstem Lebenszusammenhang stehend, nur in ihrer gegenseitigen Befruchtung und ihrem gemeinsamen Aufschwung zu höchsten Zielen begriffen werden können. In Holzapfels bereits erwähnten bahnbrechenden Analysen des Panideal und in denen der Bewußtseinsstufen, der instinktiven Organisierungsweisen des ganzen Seelenlebens, seiner gefühlsartigen und physiognomischen Ausdrucksweisen bis zu den alle Einzelvorgänge verknüpfenden Prozessen des Welterlebens — werden der Seele selbst allseits neue, synthetischere Gestaltungsmöglichkeiten abgelauscht, die zu überragend einheitlichen, schöpferischen Gesamtzusammenhängen leiten. Eine organisch die verschiedenartigsten und verschlungensten Erscheinungen umfassende und architektonisch vereinigende Arbeitsweise ist der eigentliche Grundzug von Holzapfels Werken.

Solche zentrale Errungenschaften auf allen Teilgebieten fruchtbar zu machen, insbesondere auch in einer verständnisvolleren Betrachtung großer schöpferischer Geister, wird und muß Aufgabe und Ziel einer neuen, nicht in historischer Enge oder in wirklichkeitsfremden Gespinsten befangenen Forschergeneration werden. Sowohl der Historizismus und Psychologismus, wie der formalistische Ästhetizismus und die verknöchernde Metaphysik müssen von Grund auf durch Eindringen in die schöpferischen Lebenszentren, wie sie durch Holzapfels panidealistische Seelenforschung erschlossen worden, mehr und mehr überwunden werden.

Die Darstellungsmittel in ihrer ersten Entfaltung.

Eine der ersten Vorbedingungen für eine reiche künstlerische Entwicklung ist der Besitz oder Erwerb eines ausdrucksfähigen, gestaltungskräftigen Könnens. Darum ist es nicht ohne Bedeutung, zu vernehmen, daß selbst in jenen Epochen, wo Rembrandts Ruhm durch Mißgunst und Unverständnis verdunkelt ward und er als ein von aller guten Kunsttradition Abgefallener galt, daß selbst in der Zeit der größten Erniedrigung seinem Namen doch eines geblieben ist: der Ruf einer ungewöhnlichen technischen Meisterschaft und Eigenart. Wenn nicht als Zeichner und Maler, so nannte man ihn doch als Radierer immer unter den Größten, die es je gegeben. Seine Genialität in dieser Technik wurde kaum jemals bezweifelt, wurde im Gegenteil, je mehr seine übrige Kunst und sein sonstiges Tun als minderwertig verdächtigt wurde, als desto größere Offenbarung geachtet und bestaunt. Noch heute pflegt, wer sich besonders markante und charakteristische Züge seiner genialen technischen und künstlerischen Veranlagung und frühen Reife vergegenwärtigen will, gern an die ersten Radierungen des etwa 23-Jährigen zu denken, etwa an die Gestalt seiner Mutter oder an das erste radierte Selbstbildnis, das letztere in sprudelnder, ungezähmter Frische und fast extravaganter Kühnheit auf die Platte gebannt, das andere schon eine unendliche Weite und Ruhe geistigster Stimmung kraftvoll in duftiger Klarheit widerspiegelnd. Wie die Pallas des Mythos, vollendet dem Haupt ihres Schöpfers entsprungen, so scheinen manche Frühwerke der Graphik am überzeugendsten für einen genialen Ursprung zu bürgen.

Nun sind aber jene Radierungen gar nicht eigentliche Erstlingswerke, sondern Anwendungen von Ergebnissen, zu welchen Rembrandt nach langen Jahren künstlerischer Erfahrung und technischen Studiums auf *malerischem* Gebiet gelangt war; sozusagen eine Übertragung mit dem Pinsel errungener Erfolge auf das spezielle Feld der Graphik. Wollen wir den eigentlichen Entfaltungsprozeß seines Schaffens, resp. die Entwicklung seines technischen Könnens in ihren frühesten Ursprüngen verfolgen, so müssen wir deshalb von den Radierungen gänzlich absehen und uns den Ölgemälden zuwenden.

Es ist nicht verwunderlich, daß Rembrandt zuerst fast ausschließlich die Maltechnik bevorzugt hat; denn diese ist schon in ihren Elementen

vielseitiger. Sie bleibt nicht nur auf die Anwendung der dunkeln Linie beschränkt, sondern gebietet über die verschiedensten Farben und über reichere Abstufungen der Helligkeit und des Dunkels. Auch konnten begangene Fehler mit den damals zur Verfügung stehenden Mitteln auf der Leinwand oder auf Holz leichter entfernt oder korrigiert werden, als auf der Metallplatte.

Aus ähnlichen Gründen lassen sich aus den meisten seiner farbigen Ölgemälde oft auch vielseitigere Zusammenhänge und nuanciertere seelische Schattierungen erschließen, als aus den harten Schwarz-Weiß-Radierungen. Sie haben darum für die Forschung in den Vordergrund zu treten, wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß die reicheren Verwendungsmöglichkeiten der Maltechnik eine Analyse und Schilderung der Zusammenhänge um ein Bedeutendes schwieriger und komplizierter gestalten. Denn wieviele Zeitgenossen und ungezählte andere Künstler hatten sich nicht schon vor Rembrandt ihrer bedient, hatten ihre vielgestaltigen Elemente in fast unübersehbaren Mischungen kombiniert und waren ihrer Entwicklungsfähigkeit nach allen Seiten nachgegangen! Die Technik der Radierung hingegen ist bis auf Rembrandt verhältnismäßig einfach und wenig entwickelt gewesen, sodaß selbst gewöhnlichere Arbeiten in diesem Verfahren wie etwas Ungewöhnliches Beachtung finden können.

Auch werden diese Zusammenhänge noch dadurch verschlungener, daß Rembrandts frühes offenes Interesse für fremde Eigenart in seinen Jugendwerken zu einer weitgehenden und darum verwirrenden Vermischung und Widerspiegelung fremder Techniken und Stilarten führte. Im ersten Augenblick könnte es fast scheinen, als würden seine frühen Bilder *nur* Reflexe zeitgenössischer, italienischer, vlämischer und holländischer oder deutscher Kunstströmungen enthalten, als wäre jede individuelle Empfindung, formale Originalität und geistige Urwüchsigkeit davon gänzlich überwuchert worden. Für Grad und Umfang seiner inneren Selbständigkeit, Eigenbegabung und schöpferischen Erfindungskraft einen objektiven Maßstab und gesicherte Anhaltspunkte aufzufinden, schien den Forschern darum in diesem Wirbel von Fremdbeeinflussungen fast unmöglich zu sein.

Doch noch andere Rätsel und Unklarheiten innerhalb der technischen Entwicklung blieben unentwirrt und ungelöst. Vor allem konnte man sich das merkwürdige Verhalten des jungen Rembrandt zu den berühmtesten Malern seiner Zeit nicht recht erklären. Wenn man seine Jugendwerke mit ihrer meist harten und spröden Manier, der Schwerfälligkeit und formalen Uneinheitlichkeit ihres Vortrages, dem Mangel an virtuosem Fluß und nicht selten auch an kompositioneller Folgerichtigkeit betrachtet, so scheint es oft, als wäre er in einer Zeit tiefsten technischen Unvermögens geboren worden — und nicht in einer Epoche, in der, allerdings nach einem Intervall

des Zerfalls und Stillstandes, ringsum ein neuer großer Aufschwung künstlerischen Könnens stattgefunden hatte, am machtvollsten in Belgien durch einen Rubens, in Holland durch Franz Hals, durch Velasquez in Spanien. Insbesondere muß tief befremden, daß Rembrandt nicht einmal von dem ihm doch sehr benachbarten Hals zu lernen trachtete, als er seine Vaterstadt verließ, daß er anscheinend interesselos an Harlem, wo Hals eben große Triumphe feierte, vorüberging, um in dem entfernteren Amsterdam zu einem altmodischen, auch in der Technik unoriginellen Historienmaler, zu Lastmann, in die Lehre zu gehen. Als nicht weniger merkwürdig ist auch schon den Zeitgenossen aufgefallen, daß er es trotz seiner universellen künstlerischen Interessen verschmäht hat, in Italien die großen Meister selbst zu studieren. Und wie enttäuschend ist es erst, zu sehen, daß es in der Tat oft nicht Vorbilder erstklassiger Maler sind, die seine Frühkunst vorwiegend beeinflußt haben, sondern Motive und «Manieren» unbedeutender Künstler, wie etwa des Kerzenlichtmalers Honthorst und Anderer aus Elsheimer- und Caravaggiokreisen.

Wie soll dies Verhalten gedeutet werden? Ist es ein Zeichen von Stumpfheit und Eigenwilligkeit? Ist es vielleicht die Angst und das Widerstreben, die eigene Originalität von einer anderen Ausnahmebegabung geschmälert zu sehen? Neid, der ihn davon abgehalten, oder Mangel an Anpassungsfähigkeit? Oder gar ein Unvermögen, das wahrhaft Große zu erkennen? Wie könnte aber — abgesehen davon, daß bestimmtere Anzeichen für solche oft ausgesprochene Vermutungen fehlen — dies mit der weitherzigen Großzügigkeit und fast einzigartigen Selbstlosigkeit in Einklang stehen, der wir sonst bei Rembrandt auf Schritt und Tritt begegnen können? Wenn solche Verdächtigungen jedoch zu Unrecht bestehen: welche andern Rücksichten und Motive könnten denn sonst für seine sonderbare konservative Zurückhaltung maßgebend gewesen sein?

Es ist klar, daß je nach der Beantwortung dieser Fragen, die sich auf entscheidende Momente nicht bloß in Rembrandts technischer Entwicklung beziehen, das Verständnis für seine Eigenart, Begabung und seine Schaffensbedürfnisse in wichtigen Punkten bereichert oder irregeführt werden muß.

Erste künstlerische Interessen.

Fast nie wurde bisher diesen Zusammenhängen, diesen Problemen seiner ersten technischen Interessen und Eigenart eine tiefere Aufmerksamkeit geschenkt. Noch am ausführlichsten geschieht es bei Neumann. Nachdem dieser in der früheren Auflage seiner Rembrandtbiographie[20]) auf die Frage: «Warum ist Rembrandt in den Jahren, da er einsam in

Leiden arbeitete, nicht nach Harlem zu Hals gegangen?» noch entschieden hatte: «Es gibt keine Antwort auf solche Fragen» — äußert er sich neuerdings konkreter zu diesem Problem, wenn er sagt[21]): «Von Rembrandt zu Hals gab es keinen Weg. Es schienen zweierlei Welten, von Rembrandt her betrachtet ... (und zwar weil) seine Malerei nie Technik war.» — Diese Begründung muß aber wenig überzeugend erscheinen einem Künstler gegenüber, der gerade in rein technischer Hinsicht auf die moderne Malerei größten Einfluß ausüben sollte, ja sogar zu einem Hauptbegründer einer fast um ihrer selbst willen ausgeübten Mal- und Zeichentechnik geworden ist. Inwiefern also sollte Rembrandts Malerei nie Technik gewesen sein? Wenn Neumann darauf hinweist, daß Rembrandt nie «anders als im Dienste *persönlichster* künstlerischer Impulse hätte beobachten und gleichsam seine Persönlichkeit hätte ausscheiden» können, so gilt dies für jeden andern individuellen Künstler auch und kann darum kaum berechtigen, Rembrandt einen primären Sinn und spezielles Interesse für rein technische Probleme deshalb abzusprechen. Auch eine Frage der Technik kann «im Dienste persönlichster künstlerischer Impulse» gestellt und gelöst werden. Denn es ist doch nicht so, daß nur eine wenig persönliche und kaum vergeistigte Technik mit vollem Recht «Technik» genannt werden darf und die Möglichkeit benommen bleibt, eine Technik, sobald sie individueller und geistiger würde, als solche charakterisieren zu können.

Etwas anders argumentiert Neumann an anderer Stelle,[22]) wo er psychologisch zu erklären sucht, warum Rembrandt, trotzdem ihm (nach Neumanns Meinung) in Amsterdam «reichste» künstlerische Anregungen geboten wurden, nach unerwartet kurzem Aufenthalt wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt sein mochte. Neumann zählt zwei Beweggründe auf; er sagt: «Wenn sich Rembrandt dennoch nach wenigen Monaten in sein stilles Leiden zurückzog und weder von Amsterdam noch Haarlem, geschweige denn von Italien weiteres sehen und hören wollte, und das in dem jugendlichen Alter von 20—25 Jahren, so muß das Bedürfen einer Natur übermächtig gesprochen haben, die (erstens) nach Ruhe und Einsamkeit verlangte, und vor der (zweitens) ganz bestimmte Probleme mit so fragenden Augen sich aufgetan hatten, daß Rembrandt nichts sehnender verlangte, als in der Stille zu sinnen, zu forschen, zu schaffen. Diese psychologische Vermutung wird durch den Anblick und Eindruck seiner Werke, die zwischen 1626 und 1631 in Leiden entstanden sind, vollauf bestätigt. Sie zeigen eine ihres Weges völlig klare, mit bestimmten selbstgefundenen Problemen sich beschäftigende, rastlose Künstlerseele.» — Die Frage nach der Art der ihn damals beschäftigenden Probleme zurückstellend, soll hier nur Neumanns erstes psychologisches Argument von Rembrandts übermächtig nach Ruhe und Einsamkeit verlangender Natur

kurz beleuchtet werden, in Verbindung mit der Frage, ob er wirklich in Amsterdam «reichste» künstlerische Anregung für sein Schaffen zu erwarten hatte. Wir berühren damit die Aufgabe, von Rembrandts Werken und seinem sozialen Verhalten auf sein verborgenes Verlangen nach einem geistig fördernden, ihn innerlich befriedigenden Verkehr zu schließen: ein Problem also, das je nach seiner Beantwortung uns den Künstler in bedeutenderem oder geringerem Abstand zeigen wird von den mittelmäßigen oder nur wenig überlegenen Strömungen und Vorbildern der Zeit und darum gewichtige Anhaltspunkte ergeben kann für die Größe, Ursprünglichkeit resp. Genialität seiner Anlagen und für die Art seiner eigentlichen Schaffensziele.

Aus der Tatsache jedenfalls, daß der 17jährige Rembrandt Amsterdam rasch wieder verließ, kann kaum ohne weiteres geschlossen werden, daß er es aus Ruhe- und Einsamkeitsbedürfnissen getan; denn er hätte dort, die äußere Möglichkeit vorausgesetzt, ebensogut wie in Leiden sich in einen stillen Arbeitswinkel zurückziehen und sich ungestört seinen Plänen widmen können, wie er es tatsächlich auch, allerdings aus andern Motiven, während der meisten Zeit seines zweiten Amsterdameraufenthaltes gehalten hat. Nicht zu vergessen ist ferner, daß er in Leiden selbst bekanntlich schon mit 22 Jahren mehrere Schüler um sich versammelt hat und auch später, als er sich von der Gesellschaft geächtet sah, nicht müde wurde, jüngere Kräfte um sich zu haben. Ferner hat er in den ersten Jahren in Amsterdam einen geradezu ungewöhnlich reichen und vielseitigen Verkehr gepflegt, wenn er ihn auch nicht auf die Dauer ohne Schaden und Widersprüche aufrecht erhalten konnte. Bliebe noch das Zeugnis der Werke übrig. Doch auch hier darf aus dem Vorkommen verschiedenster Einsamkeitsstimmungen nicht von vornherein auf ein übergroßes oder gar isoliertes Bedürfnis darnach geschlossen werden, schon weil diese Stimmungen auch wider Willen aufgedrängt sein könnten. Zudem machen sich solche Merkmale nur isoliert und vorübergehend intensiver bemerkbar, sehr wenig in manchen der frühesten Gemälde, und auch in den Bildern der späteren Leidenerzeit eher als Begleitmotiv traulicher Geselligkeit. Und selbst wenn die Schatten der Einsamkeit noch düsterer und schmerzvoller wären als sie es manchmal sind, so müßte auch dies nicht unbedingt auf ein starkes Bedürfnis nach Ruhe oder auf eine Sehnsucht nach ständiger Abgeschlossenheit deuten und am allerwenigsten etwa auf ein *angeborenes* Bedürfnis. Denn ein Mensch, bei dem eine Neigung hierzu nicht immer und immer wieder von leidenschaftlichstem Begehren nach möglichst reichem, vielseitigem und neuem Verkehr durchbrochen und in den Dienst der Arbeit und des schöpferischen Kampfes gestellt wird, würde dadurch vor allem zeigen, daß er große oder gar geniale Antriebe des Schaffens

und der Neugestaltung gar nicht kennt und keine großen Ziele vor sich sieht, die es zu verwirklichen gilt. Also eher auf das Gegenteil, als auf übergroße andauernde Ruhe- und Einsamkeitsbedürfnisse, muß bei schöpferischen Menschen meist aus solchen Anzeichen und Stimmungen gefolgert werden.[23]) Im vorliegenden Fall weist alles vielmehr darauf hin, daß Rembrandts Sehnsucht nach entsprechendem Verkehr eher übergroß geworden ist als zu klein, daß er aber unter den obwaltenden Umständen wahrscheinlich keine Befriedigung finden konnte oder es doch nicht mehr zu hoffen wagte und *darum* seine Verkehrssehnsucht zeitweise in dunkle oder trübe Stimmungen der Isolation schon in früher Jugend umgeschlagen ist. Das bisher Berührte berechtigt somit nicht einmal zur Vermutung, Rembrandt habe in Amsterdam, in Haarlem oder Italien sich nicht anregen lassen *wollen* und dort keinen Verkehr gesucht, weil dies seiner Natur widersprach, sondern einzig zu der Annahme, er habe dort einen *andern* Verkehr erhofft, als er ihn in Wirklichkeit gefunden hatte oder wie er der tatsächlichen Möglichkeit nach zu haben war.

Psychologisch und historisch unhaltbar erscheinen besonders die Hypothesen eines französischen Schriftstellers und Rembrandtverehrers, André Charles Coppiers, der in seiner Studie über Rembrandts Radierungen[24]) ebenfalls nach einer Erklärung dafür sucht, warum der junge Künstler so früh Amsterdam verlassen haben mochte, und warum er überhaupt anscheinend so langsam nur zu eigenem Schaffen und einer individuellen Ausdrucksweise gekommen sei. Coppier schiebt den kurzen Aufenthalt bei Lastmann und die angeblich über Gebühr lange Unreife und Abhängigkeit Rembrandts von seinen Lehrern statt einem übergroßen Ruhebedürfnis, einer entwicklungshindernden Gebrechlichkeit oder Krankheit zu, die er auf frühen Selbstporträts bemerken und von Huygens bezeugt wissen will. Um diese Annahme zu stützen, weist er ferner darauf hin, daß im Jahre 1624, als Rembrandt in Amsterdam weilte, dort eine furchtbare Pestseuche gewütet hat, und daß vielleicht Rembrandt selbst davon betroffen worden sei. Dadurch würde sich sowohl der Abbruch des Amsterdameraufenthaltes erklären, als auch «die lange Verzögerung seiner Anfänge und seines Wachstums». Nun verwechselt aber Coppier, wie seinerzeit Huygens, offenbar Zartheit und Geistigkeit der Anlage mit Kränklichkeit. Denn in Wirklichkeit können wir nirgends in frühen Selbstbildnissen Spuren schwerer Erkrankungen feststellen (so wenig übrigens, wie auffallende Ruhebedürfnisse). Vielmehr sind seine Züge fast ohne Ausnahme von großer Urwüchsigkeit und Kraft. Wie später gezeigt werden wird, kennen wir selbst von dem etwa 17/18jährigen Künstler ein Porträt von anscheinend ungebrochener Gesundheit, und immer mehr werden Werke von ungewöhnlich kraftvoller Haltung gerade aus jener Zeit bekannt, da

Rembrandts Geist, nach Coppier, durch Krankheit sollte darniedergehalten worden sein.

Nach dem Zeugnis der frühesten Gemälde verflüchtigt sich auch die weitere Vermutung Coppiers, wonach Rembrandt Lastmann verlassen habe, weil alle seine naturalistischen Tendenzen gegen die Einflüsse des Amsterdamer Lehrers protestiert haben müssen, während er doch in Leiden bei einem Joris van Schooten, den ein Leidener Mitbürger gelegentlich als eigentlichen Lehrer Rembrandts erwähnt, seinen Naturalismus frei entfalten konnte. Coppier möchte Rembrandt darum während der Zeit von 1624—27 in der Werkstatt des van Schooten als «Compagnon» arbeiten lassen. Eine verblüffende Unkenntnis der neueren Entdeckungen frühester Jugendgemälde und insbesondere der deutschen Rembrandtliteratur der letzten beiden Jahrzehnte läßt ihn nämlich behaupten, daß man «vor 1627 keine Rembrandt-Werke kenne», weshalb eben in den vorangegangenen Jahren eine untergeordnete Tätigkeit, wie beispielsweise eine Zusammenarbeit mit van Schooten, anzunehmen sei. In Tat und Wahrheit können jedem Unvoreingenommenen eine nicht geringe Zahl gesicherter Gemälde aus der Zeit vor 1627 dartun, wie Rembrandt damals ganz und gar nicht in den formal zwar straffen, aber doch äußerst engen Bahnen eines van Schooten gegangen ist, sondern Lastmann viel näher stand in seinen im Kern bereits sehr selbständigen und eigenartigen künstlerischen Arbeitsproblemen. Hätte Rembrandt vor allem streng naturalistisch malen lernen wollen, so wäre er gewiß nicht zu dem innerlich recht armen und einseitigen van Schooten gegangen, den Coppier wegen einer mehr äußerlich formalistischen Überlegenheit als Künstler weit über Lastmann stellt, sondern viel eher zu dem in moderner Maltechnik wirklich genialen Franz Hals. — Auch Coppiers Hypothesen müssen also zurückgewiesen werden als eine ebenfalls psychologisch irreführende, tatsachenunkundige, nivellierende Konstruktion.

Welch gewöhnliche und arme Vorstellung muß man von einem bahnbrechenden Künstler wie Rembrandt besitzen, wenn man annehmen kann, er hätte bei einem doch sehr unbedeutenden Maler in Leiden oder in den künstlerischen Tagesströmungen in Amsterdam mehr als nur bloß vorübergehende, im ganzen unwesentliche Anregungen suchen und finden können! Jedenfalls ruht das Geheimnis des Problems, Rembrandts eigentümliches Verhalten zu verstehen, nicht in dieser oder jener lokalhistorischen Feststellung, sondern in der mehr prinzipiellen Frage, nach seinen schöpferischen Bedürfnissen und den Möglichkeiten und zeitgenössischen Hindernissen ihrer Entfaltung.

Ein Genius, dessen geistiges Wurzelwerk tief ins Erdreich der Jahrhunderte reicht und dessen Können und Wollen Jahrhunderte überragt,

darf nicht mit Alltagsmaßstäben gemessen werden. Es ist darum nicht nur zu erörtern, was die unmittelbare Umgebung ihm an künstlerischen Anregungen zu geben versprach; sondern auch sein Verhältnis zu früheren Künstlern und entlegeneren Anregungen, soweit sie etwa unmittelbar seine Lebensaufgaben zu fördern versprachen, ist in Betracht zu ziehen.

Die Kunstfeindlichkeit der Reformation und ihre Folgen.

Rembrandt war inmitten einer in ihrem Verhältnis zur Kunst sich mehr und mehr veräußerlichenden Zeit berufen, eine neue, geistigere, in religiösem Empfinden verwurzelte Kunstwelt aufzurichten, sowohl die spezifisch holländische Kunstentwicklung zu ihrer umfassendsten und originellsten Synthese, vor allem aber als religiöser Erneuerer die große christliche Kunsttradition zu einer letzten universellen Verklärung zu führen. Auch die Probleme der Technik sollten durch ihn unter diesem Gesichtspunkt eine tiefe Wandlung erfahren. Denn wie bei einem großen Epiker oder Dramatiker Wort und Sprache immer nur als Träger eines komplizierten Seelenlebens erscheinen, so pflegen bei einem darstellenden Künstler von reichem Innenleben, urwüchsiger Phantasie und vielseitigem Vervollkommnungsstreben Linie und Farbe, Form und Raum, Licht und Schatten stets nur als Verwirklichungsmittel seiner bahnbrechenden geistigen Ziele ins Bewußtsein zu treten. Rembrandts außerordentliches Verhalten manchen technischen Anregungen seiner Zeit gegenüber muß also vorwiegend in einer solchen Kompliziertheit seiner schöpferischen Anlagen und ungewöhnlichen geistigen Schaffensbedürfnisse einerseits und in der Eigenart der vorgefundenen Entfaltungsbedingungen anderseits begründet sein.

Die Form, unter welcher Rembrandt die entscheidenden Leitideen seines Schaffens, die Ideale des Christentums, kennen lernte, war der aus Deutschland und der Schweiz herübergekommene Protestantismus. Durch ihn wurde sein Geist, sein Gewissen, seine Phantasie und ebenso seine künstlerisch technische Entwicklung am markantesten von den Wegen der früheren Überlieferung abgelenkt und mit Ahnungen einer eigenartig neuen Mission erfüllt. Er wurde Fundament und Ausgangspunkt all seines Erlebens und Neugestaltens. Daß Rembrandt, hundert Jahre nach Luther, diesen Weg als erster Künstler in all seinen Konsequenzen zu gehen wagte, ist vielleicht das ungewöhnlichste Ereignis innerhalb der Kunst des 17. Jahrhunderts. Daß er in jener Zeit der beginnenden Aufklärung und des überhandnehmenden Rationalismus intuitiv schon als Jüngling das kostbarste Erbe des Protestantismus, den Versuch einer religiösen Erneuerung, als erster auf das Gebiet der darstellenden Kunst zu übertragen trachtete, ist seine größte und schöpferischste Geistestat. Ohne diesen frühen, einsamen, im Zeichen der Reformation mit fast prophetischer Hingabe geführten

Verinnerlichungskampf wären nämlich weder die köstlichsten Blüten seines eigenen späteren Schaffens, noch die Vergeistigung der durch ihn befruchteten holländischen Kunst möglich gewesen und verwirklicht worden.

Dieses Zurückgreifen auf den protestantischen Idealismus, den bereits versinkenden Erlebnisstrom des reformierten Christentums, war damals ein unerwartetes Ereignis. Denn ringsum herrschten in der Kunst sehr entgegengesetzte Bestrebungen und Bewertungsweisen. Fast überall waren es Formprobleme und technische Fragen, welche die Künstler und die Kunstverehrenden in Atem hielten. So verweltlicht war die Kunst, ja meistens so ganz in triviale Spielereien übergegangen, daß darnach niemand auch nur zu ahnen vermochte, es hätten noch vor kurzem die Fragen der religiösen Lebensführung im Mittelpunkt leidenschaftlicher Kämpfe gestanden. Auch diejenigen, die noch bestrebt waren, den alten religiösen Traditionen Treue zu halten, vermochten das überlieferte Legenden- und Dogmengut nur in äußerlich pathetischem oder bloß dekorativem Sinne zur Schau zu stellen, als Nebenmotiv oder als Vorwand für irgend eine artistische Spielerei. Allen Äußerungen der Zeit war somit zu entnehmen, daß der religiöse Formenschatz fast jede lebendige Beziehung zur unmittelbaren Gegenwart verloren hatte, verstaubt oder vollends am Vermodern war.

Tritt man demgegenüber vor die Erstlingswerke eines Rembrandt, so ist es, als wollte der urwüchsig naive, glaubensmächtige Geist der Reformation erneut auferstehen. Zum ersten Mal seit den großen Frühniederländern ist wieder ein begabtes künstlerisches Schaffen in voller Selbstvergessenheit der Verherrlichung religiös erzieherischer Motive hingegeben. Wenigstens spürt man deutlich in fast allen seinen frühen Werken, wie die Darstellungsmittel weniger von außen übernommenen Aufgaben, als unmittelbar der Offenbarung individueller, stark religiös betonter Eigenerlebnisse dienen möchten. Schlichtheit des Ausdrucks und ein Zurücktreten künstlerisch einseitiger Ziele zugunsten einer seelisch möglichst reichen, tief verwurzelten, psychologisch motivierten Darstellungsart, einer legenden- und märchenhaft erzählenden Bildwirkung ist darum das Hauptmerkmal seines Jugendstils. Die Ausdrucksmittel sind in Art und Stimmung nicht selten prunklos bis zu kunstwidrig aufdringlicher «Deutlichkeit»; inhaltlich ist es meist eine realistische und bekenntnishafte Interpretierung vorwiegend biblisch religiöser Motive, mit ergreifender Innerlichkeit angeschaut und bewertet im Geiste des reformierten Glaubens. Zugleich sind diese Frühwerke voll verborgener Glut eines leidenschaftlichen persönlichen Suchens, eines selbstlosen geistigen Ringens.

Nun hat aber Rembrandt wohl die geistige Art der Betrachtung, jedoch nicht die Darstellungsmittel selbst von der Kulturbewegung der Reformation übernehmen können. Denn die Reformatoren und ihre Nach-

folger hatten weder eine neue Kunst heraufgeführt noch in dieser Hinsicht irgendwelche positive Anstöße und Richtlinien gegeben. In ihr Erneuerungsstreben hatten sie nur soziale, politische, erzieherische Aufgaben und in der Kunst nur das Kirchenlied eingegliedert. Einem darstellenden Künstler bot die Reformationsbewegung darum lediglich Anregungen ganz allgemeiner Art. Rembrandt war somit vor die bedeutsame Aufgabe gestellt, eine Technik und Interpretierungsart auszubilden, die seinem, von der Tradition teilweise sehr abweichenden Darstellungsinhalt und neuen Erleben möglichst entsprechend und von hinreichend illusionskräftiger Wirkung wäre. Dies Ziel konnte er erreichen, indem er entweder die alten Darstellungsmittel den neuen Anforderungen anzupassen oder von ihnen wesentlich abweichende zu schaffen suchte.

Allein der junge Rembrandt hat *bewußt* weder das eine noch das andere erstrebt. Gerade der Mangel an sicheren Richtlinien in der technischen Entwicklung ist nämlich äußerst charakteristisch für seine frühesten Werke. Fast wahllos scheinen die Elemente der Darstellung von hier und dort übernommen zu sein, widersprechend und voll Unruhe in ihrer Zusammenstellung. Zeugen sie auch von Anfang an von einer bedeutsamen Vielseitigkeit der Problemstellung, so scheinen sie doch mit der fortschreitenden «Entwicklung» mehr und mehr zu verarmen. Nur in den allerfrühesten Werken — und dann mehrere Jahre hindurch nicht mehr — versucht Rembrandt sich in größeren und mannigfaltigeren Gruppenkompositionen und zum Teil auch, in Verbindung damit, in der Darstellung des Landschaftlichen. Später tritt hierin und — wie noch gezeigt werden wird — auch in der Koloristik eine auffallende Verengung der Interessen ein. Statt daß man also von einer konsequenten Erneuerung künstlerisch hochstehender Traditionen sprechen könnte oder gar von einem planvollen Erstreben wirklich neuer harmonischer Ausdrucksarten, fällt eher eine fast bewußte Vernachlässigung der technischen Vervollkommnungsarbeit in die Augen, wie sie so kraß sonst bei keinem andern bedeutenden Maler vor ihm und lange nach ihm je zu finden ist. Denn die mystisch-irrationalen, formellen Auflösungstendenzen eines Tintoretto oder El Greco etwa dürfen keineswegs mit der Verworrenheit und Ratlosigkeit der frühen Rembrandttechnik verglichen werden. Jene bauen auf einem bereits errungenen virtuosen Können auf, während letztere gerade dadurch gekennzeichnet ist, daß sie sich auf die Höhe einer freien Ausdrucksbeherrschung noch gar nicht hinaufgearbeitet hat.

Die Ursachen dieser merkwürdigen Erscheinung sind äußerst mannigfaltig und kompliziert. Sie dürfen wahrscheinlich weder vorwiegend in hemmenden äußeren Einflüssen gesucht werden, noch in einer technischen Minderbegabung Rembrandts selbst. Denn eigentümlicherweise verhindern

sie nicht, daß trotzdem schon sein frühestes Schaffen psychologisch den Ausdruck einer inneren Einheitlichkeit trägt, und manchmal in vielen Hinsichten fast so sprechend erscheint wie später auf Grund der reiferen Technik. Dies ist, wie uns scheint, vorwiegend dadurch begründet, daß beides, die ungewöhnliche seelische Vertiefung und individuelle Behandlung, wie die übermäßigen technischen Hemmungen derselben Quelle entsprossen sind, nämlich dem Einfluß der protestantischen Ideale und Gewissensmächte.

Mit der Reformation war eine in allen christlichen Zeitaltern latent vorhandene, in hohem Grade kunstfeindliche Bewegung, jedenfalls aber eine aller darstellenden Kunst gegenüber sehr indifferente Einstellung in verstärktem Maße wachgerufen worden und erneut zur Herrschaft gelangt. Diese Wendung konnte auch auf die Ausbildung der individuellen Rembrandttechnik nicht ohne entscheidende Nachwirkung bleiben. Denn kämpfte das protestantische Gewissen gegen kirchlichen Prunk und gegen eine künstlerische Verherrlichung religiöser Vorbilder, so konnte es nicht anders geschehen, als daß bei seinen Anhängern auch eine Minderbewertung der Mittel, die dazu führten, damit verbunden wurde. In diesem Licht besehen wurde das Streben nach einer bewußt als Selbstzweck gestalteten Technik nur allzu leicht als « Profanierung », « Ablenkung », « weltliche Eitelkeit » erlebt und auch verurteilt. Dazu kam die Neigung des neuen Glaubens zu einem religiösen Individualismus, zu protestierender Herbheit, moralisierender Einseitigkeit und manchmal gar zu doktrinärer Nüchternheit und Rechthaberei. Aber auch das Streben nach möglichst naiver Schlichtheit und ungekünstelten Formen konnte zu einer inhaltlichen Vernachlässigung allseitig künstlerischer Durchbildung und Reife führen. Und schließlich darf nicht unberücksichtigt gelassen werden, daß, um den höchsten Idealen des Protestantismus zu dienen, vielleicht überhaupt nicht eine reiche und komplizierte Ausdruckskunst notwendig ist. Nach dem Willen der Reformatoren genügte dazu die unmittelbare Schlichtheit und der selbstlose Mut des Glaubens, die innere Freiheit von allen Bindungen bloß « menschlichen » (und also auch des künstlerischen) Tuns, vereint mit einer Hingabe und Zuverlässigkeit im praktisch-sozialen Leben.

Aus all diesen Gründen mußte die für höhere künstlerische Wirkungen unentbehrliche technische Vervollkommnung bei einem Rembrandt erschwert und problematisch werden. Die Vielseitigkeit und innere Einheitlichkeit des künstlerischen Schaffens, die reife und konsequente Vergeistigung der Darstellungsmittel, die von den großen Renaissancekünstlern teilweise bewußt, teilweise ahnungsweise erstrebt worden ist, ward durch die Einflüsse des Protestantismus weitgehend in Frage gestellt. Das Interesse

für die speziell technische Vervollkommnung wurde jedenfalls auf vorwiegend einseitige Bahnen gelenkt. Dies wiederum führte zu jener Unbeholfenheit, Härte und formalen Unkultiviertheit, welche seit dem Auftreten Luthers, Zwinglis und Calvins in der Kunst der protestantischen Länder sich breit gemacht hat. Der Weg zu einer allseitigen Vervollkommnung des künstlerischen Schaffens war gleichsam ideell verrammelt worden. Keinen großen protestantischen Maler gibt es deshalb, der nicht gegen die Fesseln dieser Einengung anzukämpfen hatte. Neben Rembrandt ist auch die Richtung eines Franz Hals hiefür sehr aufschlußreich. Ist doch dieser geniale Meister einer virtuosen Pinseltechnik nur durch Beschränkung auf ein sehr spezielles Arbeitsfeld und durch Zurückstellen geistig, ethisch und religiös vielseitiger Gesichtspunkte zur bewunderungswürdigen, fast restlosen Entfaltung und Steigerung seines Könnens gelangt.

Rembrandt aber, Höheres erstrebend, dem vergeistigenden Antrieb eines Gewissens gehorchend, das in wesentlicher Hinsicht einer bewußten künstlerischen Selbstvervollkommnung entgegenstand, konnte weder diese einfache Lösung noch von Anfang an einen formalen Ausgleich finden. Hätten ihn wirklich, wie man bisher annahm, vorwiegend formale Probleme entscheidend beschäftigt oder wären sie nur in der verhältnismäßig einfachen Geistigkeit wie bei einem van Dyck in sein Blickfeld getreten, so hätte er wohl, den Lockungen eines virtuos blendenden Stils, wie ihn eben damals in höchster Meisterschaft ein Hals oder Rubens vertraten, nicht widerstehen können. Er hätte ihn dann gewiß, wie van Dyck oder sogar noch ein Brouwer es getan, seinem eigenen Schaffen unmittelbar dienstbar gemacht. Aber war auch Rembrandt zweifellos in technischer Hinsicht nicht weniger revolutionär gesinnt als die Vertreter des neuen Stils, so konnte die technisch und formal geniale, geistig aber wenig anspruchsvolle Bravour seiner großen Zeitgenossen doch niemals ohne weiteres auf seine kompliziertere und andersartige Schaffensbasis übertragen werden. Ja, der teilweise kraß weltliche Zug der neuen Malerei mußte seinem, von religiösen Idealen beherrschten Gewissen damals fast wie eine Bedrohung, vielleicht gar nihilistisch erscheinen, sodaß aus diesen Erwägungen heraus nur verständlich ist, daß er weder nach Haarlem (zu Hals) noch nach Antwerpen (zu Rubens) zu gehen begehrte. —

Noch viel weniger hat ihm sein protestantisches Gewissen gestattet, im Kronland des Katholizismus, in Italien, sein künstlerisches Heil zu suchen, wo doch die Reformatoren die Gläubigen vor dem Einfluß Roms als eines verführerischen Babels mit so flammenden Worten gewarnt und zurückgehalten hatten. Jeder unmittelbaren Berührung mit katholischen Kultur- und Kunstzentren ausweichend, nimmt Rembrandt, gleich andern Anhängern und Vorkämpfern der Reformationsgedanken, lieber vorlieb mit

den primitiveren, aber dem aufgeklärteren protestantischen Empfinden näher stehenden Traditionen seiner engeren Heimat.

In sehr mannigfaltiger und nachhaltiger Weise ist mithin die Reformation für Rembrandt zum Schicksal geworden, sowohl in begünstigendem wie in belastendem Sinne. Aus der Wiederentdeckung der Bibel und aus ihrem mutigen Erneuerungsstreben erwuchs ihm seine eigentlich neue und bahnbrechende Lebensaufgabe, sodaß die Reformation für ihn beinahe ähnliches bedeutete, wie für einen Giotto das durch Franziskus erneuerte, mit sublimem Eigenleben erfüllte Evangelium. Aber ihre einseitige und teilweise gerade den geistigen Werten gegenüber blinde Kampfesstellung legte seiner künstlerischen Entfaltung zugleich auch große Hindernisse in den Weg. Neben einer Lähmung seiner allgemeinen Schaffensinteressen, die insbesondere zu einer überaus ungewöhnlichen Vernachlässigung einer folgerichtig aufgebauten technischen Erziehung und Selbstvervollkommnung führte, trat eine Ablehnung und Zurückhaltung gegenüber der überragenden katholischen Kunsttradition zutage, die seine technische Schwerfälligkeit und Einseitigkeit nur noch verstärken mußte.

Jedoch nicht nur von seelisch hemmenden, sondern direkt von sozial und innerlich zerstörenden Nachwirkungen sah sich der junge Rembrandt bedroht und umstellt. Wie für die gesamte europäische Kultur, bedeutete auch für ihn die Reformation nicht nur einen Antrieb zur religiösen Erneuerung, sondern ebensosehr das Hereinbrechen einer beängstigenden künstlerisch-religiösen Verfinsterung, eine jähe Katastrophe reaktionärer Zerstörung und beinahe nihilistischen Umsturzes.

Die Geringschätzung alles Künstlerischen seitens der Reformatoren gelangte in der allgemeinen Entwertung des aus der Gotik und Renaissance erhaltenen Kunstschatzes vielleicht am verheerendsten zum Ausdruck. Infolgedessen und bestärkt durch die schöpferische Ohnmacht der bisherigen Ideale und Orientierungen überhaupt, wurde der ehedem großzügigste Auftraggeber, der Klerus, von einem Förderer der Kunst nun beinahe zu dessen Totengräber. Die Einzelnen und die Gemeinden legten insbesondere der darstellenden Kunst gegenüber immer mehr kühle Gleichgültigkeit, wenn nicht gar Verachtung und eine verbrecherische Vernichtungslust an den Tag. Bildersturm, calvinistische Nüchternheit, Ersetzen der Liturgie und Heiligenverehrung durch moralisierende Predigt und nivellierende Dogmen und nicht zuletzt das bewußte Aufdecken der in der katholischen Tradition verborgenen Widersprüche hatten (die Pflege der Musik und der Bibellektüre ausgenommen) so gut wie alles Verständnis und alle Liebe zur früheren religiösen Kunst entwurzelt. Innerhalb weniger Jahrzehnte wurde auch der Stamm der, einer religiösen Verinnerlichungsarbeit hingegebenen Künstler zum Absterben gebracht. Nach-

dem ein Geertgen und Memling um 1500, dann Bosch, David und Patinir und schließlich um 1530 Quinten Metsys und als letzter, innerlich bereits gebrochen, auch Lucas von Leiden, gestorben, war die religiöse Malerei, wenn man von der nachfolgenden, tief geistigen Landschaftskunst eines Pieter Breughel absieht, mehrere Generationen hindurch völlig verwaist. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war eine früher nicht dagewesene Verrohung hereingebrochen und immer mehr nur noch das Malen von Schützen-, Kriegs- und seichten Genrestücken oder künstlerisch nichtssagenden historischen und allegorischen Bildern im Schwang. Wie sehr auch diese weltliche Kunst im Anfang des 17. Jahrhunderts durch geniale Vertreter geadelt, ja zu neuer Innerlichkeit gewandelt wurde, so vermochte sie einen vollen Ersatz für die verlorengegangene religiöse Innerlichkeit und Größe doch nicht zu gewähren.

Viel hat der Protestantismus Rembrandt gegeben, fast noch mehr ihm genommen. In ein wahres Trümmerfeld hat er die künstlerisch einst blühenden Gaue Hollands verwandelt. Wohin Rembrandt sich auch wenden wollte, überall sah er den Weg zu organisch aufbauender Gestaltung verschüttet und gesperrt. Die vordem einige Christenheit war in zwei sich befehdende Teile gespalten, die nächste Umgebung den gewichtigsten künstlerischen Problemen gegenüber gleichgültig geworden. Hinter ihm hatte eine kunstfeindliche Revolution alle schöpferische und unmittelbare Verbindung mit den großen Vorgängern und der fruchtbarsten Tradition der Vergangenheit abgebrochen, und es war auch keine Hoffnung mehr, daß ihm je in Zukunft von außen große Aufgaben und durch ein beglückendes Miterleben und eine dankbare Liebe seitens religiöser Gemeinden ein selbstlos-sozialer Ansporn erwachsen könnte.

Eine fruchtbare künstlerische Vorbereitung für seine große, intuitiv erfaßte Aufgabe blieb ihm dadurch tragischerweise verwehrt. Weder in seiner Jugend noch während seiner Ausbildung wurde ihm ein Verkehr mit großen Kunstschöpfungen zuteil. Auch fand er keine Förderung durch erzieherisch begabte, wirklich bedeutende Lehrer. Ebensowenig konnte die humanistisch-wissenschaftliche Beeinflussung an der Leidener Universität für seine Entwicklung belangreich sein. Denn von ihrem rationalistischen, meist oberflächlichen und trockenen Wesen vermochte kein schöpferischer Geist nachhaltig bestimmt oder befruchtet zu werden. Die Zeitphilosophie selbst war äußerst abstrakt, schematisch und künstlerischen Fragestellungen gegenüber ebenso gleichgültig wie Kirche und Staat; die Dichtung ihrerseits in schlimmem Grade maniriert und veräußerlicht. Nirgends vermochte Rembrandt darum einen hinreichenden Ausgleich zu finden für die Einseitigkeiten und Schroffheiten der ihn beherrschenden Reformationsideale. Mag er an Naivität, Hingabe und schlichter Innerlichkeit uns wie ein spät-

geborener van Eyck erscheinen, so war er leider keineswegs wie jener begünstigt von verhältnismäßig förderlichen sozialen Verhältnissen und geistig einigermaßen einheitlichen Vorbildern und Entwicklungszielen. Außer den Trümmern der christlichen Kunstwelt und den dürftigen Anregungen eines noch sehr einseitig entwickelten Naturalismus stand ihm einzig sein eigener, innerer Erlebnis- und Erfahrungsschatz zur Seite. Einzig von dem heiligen Bestreben geleitet, den ihm durch seine fromme Mutter vermittelten, ihn früh tief ergreifenden Glaubenserlebnissen eine künstlerisch lebendige Gestalt zu geben, mußte er wie im Dunkeln nach einer Verwirklichung tasten.

An ungewöhnlichste, ein hohes und vielseitiges Können erheischende Aufgaben trat er in nachtwandlerischer Kühnheit, doch mit mangelhafter, in sich kaum gefestigter und überdies widerspruchsvoller Vorbildung heran. Da ist es nicht zu verwundern, daß unter solchen Bedingungen technisch und formal lange keine harmonischen Lösungen zustande kamen. Einerseits waren seine Schaffensimpulse zu umfassend und geistig zu urwüchsig und sein Drang nach tief eingreifender erzieherischer Wirksamkeit zu außerordentlich, als daß er sich hätte einseitig formalen Aufgaben zuwenden können. Anderseits aber fehlte ihm, dem Calvinisten, zu einer wirklich harmonischen Lösung manche innere Vorbedingung und die notwendige Stütze von außen. Der hervorragend individuelle Charakter, der seinen Jugendwerken eigen, und der Mangel an formaler Konzentration entspringen mithin derselben geistigen Grundhaltung: dem geistig reformatorischen Zug seines Wesens, das in seiner Zeit nirgends Halt und Genüge finden konnte.

Die große technische Ungleichmäßigkeit seiner frühesten Werke und seine Abkehr von den Tagesströmungen weisen also am allerwenigsten auf Interesselosigkeit, unsoziale Neigungen oder seelische Stumpfheit hin. Sie sind im Gegenteil hervorgerufen durch weit über alles Zeitgemäße hinausragende, kompliziertere, vielseitig und tief verschlungene Schaffenstendenzen, durch noch unausgeglichene Interessenskonflikte.

Der Einfluß seines Lehrers P. Lastmann.

Als Rembrandt mit 17 Jahren Leiden vorübergehend verließ, ging er nach Amsterdam, um dort in die Werkstatt Pieter Lastmanns, eines damals auch als Lehrer hochgeschätzten Historienmalers, einzutreten. Zuvor hatte er, wie man weiß, in seiner Vaterstadt bei dieser oder jener Lokalgröße zu lernen gesucht, ohne daß es aber bis jetzt gelungen wäre, diese erste Stufe seiner Stilentfaltung näher verfolgen zu können. Auch der Einblick in des jungen Rembrandt Verhältnis zum reformatorischen Glauben vermochte darum im wesentlichen nur aus Werken erschlossen zu werden,

die nach dem ersten Amsterdamer Aufenthalt, und also unter der Nachwirkung Lastmanns, entstanden sind.

Dieser neue Einfluß war nun aber gegenüber dem früheren wesentlich verschieden. Für religiöse, ungewöhnliche Geistigkeit hatte Lastmann nicht eigentlich Sinn und Interesse. Der Persönlichkeit des jungen Rembrandt und seinen ihn damals umdrängenden und fesselnden Problemen konnte er so gut wie kein Verständnis entgegenbringen. Er scheint die geniale Begabung seines Schülers nicht geachtet, nicht einmal geahnt zu haben. In seinem, an Gemälden ziemlich reichen Nachlaß wird kein Bild von Rembrandts Hand erwähnt, und von seitens Lastmanns überhaupt nichts überliefert, was auf ein persönlicheres Verhältnis schließen ließe. Zeitlebens ging er fast vollständig auf im historischen Akademismus, wie er zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Amsterdam oder Utrecht besonders in Blüte stand. Ein Rätsel ist es darum geblieben, warum der technisch und künstlerisch so sekundäre Amsterdamer Maler überhaupt eine irgendwie nachhaltige Macht auf Rembrandt auszuüben vermocht hat, während dieser dem Einfluß ungleich Begabterer manchmal verschlossen blieb. Dies ist in der Tat umso merkwürdiger, als das Verständnis durchaus nicht ein gegenseitiges war.

Aber etwas Bedeutsames, ihn machtvoll Lockendes mußte Rembrandt doch in Lastmanns Kunst gefunden haben. Denn trotz alledem war die Anregung und die Nachwirkung, die er durch sie empfing, eine sehr ungewöhnliche. Die Forschung aber findet hier einen weiteren, anschaulichen Beweis dafür, wie intensiv und rasch, wie vielseitig und selbständig Rembrandt schon als Jüngling fremde Anregungen aufzunehmen wußte, wenn sie nur einigermaßen seinen schöpferischen Bedürfnissen Förderung versprachen. Er, der sich damals sonst fremden, unerwünschten Einflüssen konsequent zu entziehen wußte, und in seinem Schaffen schon damals völlig verschiedenen Zielen entgegenstrebte, muß sich der oft köstlich naiven, oft auch merkwürdig bizarren und unerquicklichen Kunstweise des Amsterdamer Lehrers mit ganzer Seele, tief und unbewußt geöffnet haben. Denn lange klingt dieselbe als Unterton in seinen Werken nach.

Das Imitieren und intime Nachschaffen einer fremden Auffassungsart, die bei Rembrandt manchmal zu beobachten ist, bezieht sich nicht nur auf äußerliche Einzelheiten, sondern in ziemlich hohem Grade auch auf Gefühls- und geistige Bewertungsweisen, auf Haltung, Ausdruck und manche Momente inhaltlicher Stimmung. Immer nimmt Rembrandt alles mit allen Fibern seines Wesens auf. Auch hier ist eine solche weitgehende Anlehnung nur dadurch möglich geworden, daß Rembrandt seine eigenen Anschauungen, wenigstens zeitweise, mit seines Lehrers Kunstwelt und künstlerischem Wollen gleichgestellt, ja dieselbe als vorbildlich erlebt und

idealisiert hat. Daß er dabei nicht nur von einer jugendlich blinden Überschätzung betört oder in seinem nacheifernden Fleiße irregeführt worden ist, sondern daß in Lastmanns Kunst manches seinem eigenen Wesen objektiv entsprochen haben mußte, bezeugt zur Genüge die auffallend lange Beachtung, die er seinem Lehrer auch nach dessen Tode fast unvermindert bewahrt hat. Manche Komposition seines ehemaligen Lehrers hat Rembrandt erworben, stets solche um sich gehabt und sie, wie erhaltene Nachzeichnungen erkennen lassen, auch öfters in manchen Einzelheiten und Umrissen kopiert. Über die näheren Beweggründe seiner Hochschätzung jedoch sind keine direkten Nachrichten vorhanden; wir sehen uns also, wollen wir Näheres darüber erfahren, ganz auf indirekte Schlüsse angewiesen.

Über Lastmanns Kunst sind wir durch eine ausführliche Studie von Freise gut unterrichtet.[25]) Wir lernen ihn da als einen formal und technisch zwar meist sehr schwerfälligen, völlig ungenialen, aber sonst als den vielseitigsten, eigenartigsten und eigentlich führenden unter den damaligen holländischen Historienmalern kennen. Er ist ein sehr geschickter Kompilator, der die seit einigen Jahrzehnten sich bekämpfenden Richtungen: den pathetisch antikisierenden Renaissancestil und das urwüchsigere, durch Rubens zum Höchsten gesteigerte flämische Temperament zu vereinigen sucht mit dem in Holland, im Gegensatz zu Italien, längst verwurzelten Naturalismus. Dazu kam die von Caravaggio und Elsheimer entlehnte helldunkelartige Nahbeleuchtung und die neu eingebürgerten naturalistischen Landschaftstypen. Dies alles wußte er zu einem verhältnismäßig erträglichen, erzählenden Nebeneinander zu verschmelzen. Und zwar nicht ganz äußerlich nur, sondern beseelt von einer oft naiven Andacht und Ehrfurcht vor all diesen fremden Eigentümlichkeiten und bereichert durch eine gewisse ornamentale Großzügigkeit, einen ruhig, wenn auch etwas träge dahinfließenden epischen Stil, sodaß meistens gewisse Illusionen bedeutender, ungewöhnlich-poetischer Inhalte und Stimmungen halbwegs gewahrt bleiben. In Lastmanns Kunst konnte Rembrandt die Welt der Bibel sowohl, wie diejenige des heroischen Altertums wiederfinden, die ihn von Haus und Schule her begleitet hatten; in großen Landschaften, in Tempeln und im Anblick burg- und turmgekrönter Städte konnte er sich da ergehen, Herrschern und Wundertätern und allerlei Volk begegnen aus der Heimat und aus fremden, fernen Ländern; Pflanzen und Tiere waren da in mannigfaltiger Gestalt, in eigenartigem Wechsel von Licht und Schatten, in dunkeln Höhlen, auf einsamen Höhen, an breit niederstürzenden Wasserfällen; spielende Kinder, frisch und gesund, so gut fast wie auf Hals- oder Rubensgemälden, und, auf einem Berliner Bild, auch einmal eine kindlich schlichte Betergestalt, knieend, mit italienischer Innigkeit die

Hände faltend. Alles in allem: ein Reichtum an Motiven, Formen, Gestalten, Handlungen und Szenerien, an Farben und Lichtern, der nicht gewöhnlich ist. Und ist es auch mehr ein geistig unkompliziertes Nebeneinander von vorwiegend elementarer Einfachheit, ohne höhere Ansprüche wirklich befriedigen zu können, so konnten diese mit großem Fleiß zusammengetragenen Einzelheiten in begabterer Hand wohl Bausteine für ein größeres Wagnis werden — wie es in Rembrandts Frühkunst auch tatsächlich geschehen ist.

Nicht ohne Eigenart und Anziehungskraft mag auch der Eindruck von Lastmanns Persönlichkeit selbst gewesen sein. Zwar sind uns seine Züge nicht authentisch überliefert, jedoch eine Art Spiegelbild seiner Gestalt glauben wir doch zu erkennen in einigen auffallend individuellen, sich sehr oft wiederholenden Einzelzügen, die er manchen seiner Figuren mitgegeben hat, am deutlichsten in den Bildern der Frühzeit und in einigen Altersgemälden. Von ihrem ruhigen, selbstvergessenen Wesen strahlt stets etwas gedanklich Ernstes, intim Feierliches, Pathetisches auf die Umgebung aus und um sie ist meist ein freier stiller, sonorer Raum. So zeichnete Lastmann als Jüngling auf seiner Romfahrt einen Reisegefährten, mit schwerem, aber doch seltsam beflügeltem, suggestivem Schritt in den Vordergrund schreitend, mit dem gütigen Wesen einer Tobiasgestalt uns entgegenkommend. Sein «lesender Einsiedler» (in Brüssel) und «Joseph auf der Flucht nach Ägypten» aus dem Jahre 1608 (Boymannsmuseum in Rotterdam) sind wirklich von selbstlosen, ernsten Gedanken erfüllt, die auch auf die Umgebung übergehen. In einem Gemälde, das etwa ein Jahr vor Rembrandts Eintritt in Lastmanns Werkstatt entstanden ist (1622), sehen wir dieselbe Empfindungsweise gereifter verkörpert in der wuchtigen Gestalt des Hirtenfürsten Laban (Boulogne sur Mer), der durch sein überlegenes, menschenfreundliches, etwas eigensinniges Wollen autoritativ über seiner Umgebung steht, wie wir dies ähnlich auch in einigen frühen Patriarchengestalten Rembrandts sehen. Unverkennbar in ihrer Eigenart sind dann vor allem zwei späte Porträts (in Bückeburg) und die Studienzeichnung eines betenden Greises (British Museum), etwas ungeschickt in Perspektive und Aufbau und zaghaft in der Durchführung, doch von großer Ruhe und von einfachem, monumentalem Charakter. Man wird wenigstens in dem 1628 datierten Porträt (in welchem vom Lastmann-Biographen des Künstlers Bruder vermutet wird) in gewissen Zügen fast an das Bild eines urwüchsig empfindenden, der Natureinsamkeit und Mystik ergebenen buddhistisch-chinesischen Weisen erinnert. Der Mangel an wirklich geistiger Größe und an freiem künstlerischem Schwung läßt darin jedoch nur die zwiespältige, konservativ rückständige Welt eines originellen Sonderlings erkennen, dessen eigenste Begabung, von heterogenen Zeiteinflüssen

mißleitet und gehemmt, wahrscheinlich gar nicht voll zur Geltung gekommen ist.

Der schüchtern zurückhaltenden Technik und der unberührt abgeschiedenen Stimmung der besten Lastmannbilder stehen manche Frühwerke Rembrandts recht nahe. Mit den geistigeren und entwicklungsfähigen Elementen, die er von Lastmanns Kunst übernommen, blieben aber auch ein gut Teil der formalen Schwerfälligkeit und starren Pose seines Lehrers verkettet. Rembrandts Kunsterfahrung war noch zu gering, um die positiven Momente herauszulösen. Jahrelang blieb deshalb seine Pinselführung und sein Kolorit in manchen Teilen von fast unbegreiflicher Rückständigkeit, die Pferde z. B. wollten wie bei dem Lehrer nur hölzern geraten, erdenschwer und plump auch andere Gestalten und die Stoffe vieler Gewänder dick wie ungegerbtes Leder. Ein unkünstlerischer, kaum erträglicher Dualismus hat sich infolgedessen der gesamten Frühkunst Rembrandts auf Jahre hinaus bemächtigt, der allerdings stark mitbedingt wird durch den, durch die Reformation hervorgerufenen ethisch-künstlerischen Zwiespalt. Grob materialistische oder formal schematische Mittel müssen geistig komplizierteren Zielen dienen. Diese Kontraste wurden zwar im Vergleich zu Lastmann durch feiner und reicher abgestufte Übergänge gemildert, aber anderseits verstärkt, weil die Unzulänglichkeit der Darstellungsmittel bei der viel höheren Geistigkeit der dargestellten Vorgänge und den zu interpretierenden Stimmungen bei Rembrandt groteskere Formen annehmen mußte. Fast vollständig mangelt daher diesen Jugendwerken die malerische Harmonie und der zauberhafte Duft, welche die Erstlingswerke anderer Künstler oft unvergeßlich machen. Man merkt es ihnen nur zu deutlich an, daß sie zur Unzeit aufgebrochen sind und ihre Blüten zu lange am Schatten gestanden haben.

Es wäre, wie bereits hervorgehoben, irrig, anzunehmen, daß Rembrandt hierin das Opfer eines bloßen Zufalls geworden ist, der ihn nun einmal, statt zu einem andern Lehrer, zu Lastmann geführt. Der geschilderte Zwiespalt war unvermeidlich, da es zu jener Zeit eine Stiltradition und eine differenzierte Darstellungstechnik, wie er sie brauchte, überhaupt nicht mehr gab. Wäre er in die Werkstatt eines Hals getreten, so wären seine ersten Werke in formaler und technischer Hinsicht zweifellos freier, einheitlicher und weniger spröde geworden, weil ihres Spielraums viel bewußter; doch dies hätte nur allzuleicht auf Kosten der Urtümlichkeit und Naivität geschehen müssen, unter Preisgabe jener Nähe der Bibellegenden und der übrigen Märchenwelt, welche die traditionellere Gläubigkeit Lastmanns wenigstens vortäuschen konnte, und die für Rembrandts Entwicklung so bedeutsam waren. Hinzugekommen wäre dann noch der Verzicht, die persönlichsten und unbewußteren Kräfte langsam, jeder allzu nahen

und profanen Berührung entrückt, zu einer ganz in sich selbst gefestigten Einheit heranreifen zu lassen. Allzu früh wäre dann seine Dichterseele, die in der Nähe eines Lastmann fast ungestört im kaum bewußten Dämmerbereich ihrer Träume sich ergehen konnte, in eine grell bewußte Wirklichkeit gezerrt worden. In Rembrandts rastlosem Suchen und Kämpfen war der Aufenthalt bei Lastmann vielleicht ein, wenn auch nur kurzer Ruhepunkt und in seinem späteren Gedenken wie eine liebe Kindheitserinnerung, welcher er, wohl um dieser ihrer ungewöhnlichen Stimmung wegen, eine Anhänglichkeit, fast wie dem Bild seiner frommen Mutter gegenüber auf lange hinaus zu bewahren suchte.

Nach seinem Tode geriet Lastmann bald in Vergessenheit, und dies kam mit Unrecht. Ist doch fast alles in seinen Werken zu sehr aus zweiter Hand, bar aller unmittelbaren Großzügigkeit. Diese Mängel und das geringe Verständnis seines Lehrers für andere und größere Eigenart und somit die Unmöglichkeit, in dessen Nähe zu voller Entfaltung seiner Kräfte zu gelangen, sind denn auch gewiß schon dem 17jährigen Rembrandt nicht entgangen, sodaß er sich mit aller Macht bald gedrängt fühlen mochte, seine Freiheit wieder zu gewinnen. Zu einer Trennung und zu einer Rückkehr in die Heimat schon nach einigen Monaten hat er sich dabei wohl umso leichter entschieden, als aller Wahrscheinlichkeit nach schon damals die Kunst eines Größeren, eines wirklich bahnbrechenden und schöpferischen Genies in seinen Gesichtskreis getreten war, ein Vorgang, der freilich von seinen Zeitgenossen so gut wie von der Nachwelt unbeachtet blieb.

Rembrandt und Peter Paul Rubens.

Ein Schöpfen und Schaffen nur aus sich selbst heraus gibt es nicht. Je bedeutender, produktiver und bahnbrechender ein Mensch, desto komplizierter und umfassender ist seine soziale Verbundenheit. Sich Rembrandt nach seiner Rückkehr von Lastmann in eigenbrötlerischer Grübelei versenkt vorzustellen, wie das so oft geschah, dürfte keineswegs der Wahrheit entsprechen.

Schon vom jungen Dürer und vielen andern nordischen Künstlern wissen wir, daß es sie trotz tiefer Heimatliebe und nationaler Verbundenheit in die Ferne zog. Gerade weil sie daheim nicht eine Erfüllung, nicht wirkich Verständnis und große Aufgaben finden konnten, hat es sie umso ungestümer zu einer Begegnung mit einer, von der eigenen Wesensart und Erziehung beträchtlich abweichenden, fremden Kunstweise hingetrieben. Holbein, dem auf seinem protestantischen Heimatboden ebenfalls freie Schaffensmöglichkeiten und fruchtbare Arbeitsbedingungen entzogen waren, wandte sich fast dauernd ins Ausland. Rembrandt hingegen, den

ein ähnliches Schicksal getroffen, der, mit noch größeren Schaffenskräften ausgerüstet, die Enge der calvinistischen Umgebung noch schmerzlicher empfinden mußte, sollte in seinen künstlerischen Interessen eigenwillig nicht über die Grenzen seines Vaterlandes gedrungen sein? Dies anzunehmen, hieße in arger psychologischer Desorientierung ihm den Horizont die Einseitigkeit und die Begabungsbeschränkung eines Sonderlings zuzuschreiben.

Nun ist uns allerdings durch gelegentliche Andeutungen von Zeigenossen von freilich meist sehr ungewisser oder nur legendärer Art und durch einige Zeichnungen Rembrandts selbst die Kunde von größeren Studienreisen des Künstlers überliefert. So weiß man von einer Reise ins Gelderland bis Arnheim, und spricht mutmaßlich von einer solchen, die er später nach England unternommen habe. Aus seiner Jugend ist aber durch Huygens gerade seine scheinbar halsstarrige Seßhaftigkeit bezeugt. Doch könnten wohl auch auf anderem Wege bedeutungsvolle Verbindungen mit auswärts geknüpft und aufrecht erhalten worden sein. Denn es darf nicht vergessen werden, daß Rembrandt nicht mehr im Zeitalter mittelalterlich schwerfälliger Völkerverbindungen lebte, sondern in einem Jahrhundertgewaltigen Verkehrsaufschwunges, schnelleren Warenaustausches, des bereits vervollkommneten Buchdrucks und vor allem dem Zeitalter des Kupferstiches. Durch diesen konnten in viel individuellerer Gestalt, als durch den mit gröberen Mitteln arbeitenden Holzschnitt, nicht nur allgemeine Kompositionsgedanken, sondern selbst sehr persönliche Schöpfungen bis zur verblüffenden Ähnlichkeit der Stimmung und des geistigen Ausdrucks nachgebildet und in großer Anzahl planmäßig verbreitet werden. Eine individuelle Kenntnis und persönliche Anteilnahme zwischen fern voneinander wohnenden Künstlern ist dadurch und ebenso durch die beginnende Schätzung und Verbreitung von Original-Zeichnungen bedeutender Meister in einem bis dahin unerreichten Maße möglich geworden.

Von allen Künstlern der Zeit hat keiner die Kunst der Reproduktion in so hohem Grad und Glanz entfaltet, wie Rubens, der große flämische Erfinder, dem eine zahlreiche und begabte Schülerschar und eine geschäftsmäßig organisierte Stecherwerkstatt zur Verfügung stand. Den europäischen Kunstmarkt hat er dadurch sozusagen von Antwerpen aus revolutioniert und über weite Gebiete völlig beherrscht, zu einer Zeit, als Rembrandt noch gar nicht zum Pinsel gegriffen hatte. Dabei war das protestantische, an religiösen Darstellungen gleichsam ausgehungerte Holland bezeichnenderweise einer der ergiebigsten Absatzmärkte für diese Großproduktion künstlerischer Vervielfältigung vorwiegend katholischer Darstellungshalte geworden. Schon vom Jahre 1612 sind erste, sogar unrechtmäßig reproduzierte holländische Nachstiche von Rubenskompositionen überliefe und

zwar gerade von einem Leidener Künstler. Die widerrechtliche Benutzung der überreich sprudelnden Produktionsfülle des Antwerpener Meisters ging dann in Holland bald so weit, daß dieser sich genötigt sah, von den Generalstaaten ein Privileg zu erwirken, das ihm als einem Parteigänger der spanischen Unterdrücker zwar anfänglich verweigert, dann aber auf geschickte diplomatische Verwendung hin im Jahre 1619 doch zugestanden und später auch erneuert wurde. So war Holland regelrecht in künstlerischer Hinsicht eine Provinz des allbeherrschenden Rubens geworden. Einer Auseinandersetzung mit dem größten seiner Zunftgenossen konnte deshalb Rembrandt, ob er nun wollte oder nicht, sicherlich nicht aus dem Wege gehen.

Zu dieser äußeren Nötigung gesellten sich als wesentlichster Antrieb wichtige, bereits in anderm Zusammenhang gestreifte innere Gründe, welche zu einer solchen Begegnung und Auseinandersetzung drängen mußten. Es ist dies erstens die allgemeine Abhängigkeit des Protestantismus von den Phantasiegestalten katholischer Tradition und Schaffensweise, zweitens eine in vielen Einzelheiten nachweisbare unwillkürliche Hinneigung des einsiedlerisch und eingeengt lebenden Leidener Künstlers zu der weltweiten und erfrischend sozial empfundenen Rubensschen Kunst. Rembrandt gehorchte hierin einer Ausgleichstendenz, die bei unverschuldet eingeengten Begabungen häufig anzutreffen ist. Selbst ein Kant, im Rationalismus des deutschen Protestantismus schier erstickend und eingezwängt in seine Königsberger Klause, wußte mit kühnem Blick den Zugang zu dem aufrüttelnden englischen Empirismus sich zu öffnen, freilich nicht um dessen Einseitigkeiten unkritisch zu erliegen, sondern um sich von ihm zu tieferen und umfassenderen Problemstellungen durchzuringen. Ähnlich hat Rembrandt, von denselben Gefahren moralisierender und wirklichkeitsfremder Dogmen bedroht, in jungen Jahren in tiefster Seele nach einer Erlösung und einer befreienden Erweiterung durch anders gerichtete Schaffensziele Ausschau gehalten. Die künstlerische Apathie der reformierten Kirche und die etwas nüchterne demokratische Rechthaberei des jungen siegreichen Staates wiesen ihn umso nachhaltiger auf den, in künstlerischen Dingen freier gesinnten, immer noch führenden Katholizismus hin. Da Rembrandt nicht nach Italien ging, kam für ihn im vornherein nur das benachbarte, in der Malerei unter Rubens' Führung stehende Flandern in Betracht.

Durch einige außerordentlich eng an Rubensvorbilder sich anlehnende Radierungen und Gemälde des etwa 27jährigen Rembrandt ist eine solche starke Beeinflussung längst erwiesen. Die Art, wie Rembrandt in seiner «Kreuzaufrichtung» und «Kreuzabnahme» vom Jahre 1633 (München, Pinakothek) die bekannten Rubenskompositionen gleichen Namens (jetzt im Dom zu Antwerpen) benutzte, empfinden wir heute fast als Plagiat. Auf

Bild 3 Rubens: Anbetung der Könige.

eine weniger beachtete Anlehnung hat Jakob Burckhardt aufmerksam gemacht in seinen «Erinnerungen aus Rubens», indem er darauf hinwies, wie Rembrandts grausig-rohe Darstellung von «Simsons Blendung» vom Jahre 1636 (in Frankfurt a. M.) in der Hauptsache von einem Motiv der Rubensschule, dem Bild «Simson und Delila» in der Münchner Pinakothek, das neuerdings als von Rubens entworfen und von van Dyck ausgeführt gilt.

Die sehr starke Abhängigkeit, die sich aus diesen Bildern ergibt, wird jedoch nur als etwas mehr Zufälliges eingeschätzt. In der Hauptsache nimmt man an, daß zwischen Rembrandt und Rubens keine Berührungspunkte bestanden hätten. Sie erscheinen als Künstler und Menschen solch ausgesprochene Antipoden zu sein, daß man eine engere innere Beziehung des einen zum andern von vornherein für völlig ausgeschlossen hält. Was hätte der Protestant bei dem Katholiken, was der künftige Maler des Helldunkel bei dem alles Mystische fliehenden Rubens Entscheidendes entlehnen können? Gewiß, in den innersten, heiligsten Räumen von Rembrandts Künstlertum ist alles Pathetische und Äußerliche, das Rubens' Schaffen fast ständig begleitete, völlig fern. Aber so gering war das Baumaterial, das sich dem jungen Rembrandt in seiner eigenen Heimat zur Aufrichtung eines neuen Tempels der Kunst bot, und so verschwenderisch reich dagegen der Überfluß an Gestalten, Formen und Kompositionsgedanken im Lager der Rubensschule, daß Rembrandt, besonders in seinen Anfängen, gar nicht anders konnte, als in dieser, von Antwerpen her bis weit über seine engere holländische Heimat ausgestreute Fülle zuzugreifen. Und er hat dies in der Tat in der ihm selbst angemessenen Großzügigkeit getan, vom Anfang seines Schaffens an.

Besonders Rembrandts erste größere Kompositionen sind in einem erstaunlichen Maße von Rubens'scher Kunstanschauung durchtränkt. Dies geht so weit, daß man nicht nur viele gemeinsame allgemeine Momente in der formalen und technischen Durchführung aufzeigen, sondern für manche Werke sogar auf bestimmte Rubensvorlagen verweisen kann. Am deutlichsten ist dies vielleicht möglich in Rembrandts frühestem Gruppenbild «David mit dem Haupte Goliaths vor König Saul». Der Neuheit und grundsätzlichen Bedeutung der Frage wegen seien einige dieser Einzelzüge näher aufgeführt.

Das Rubenswerk, das Rembrandt bei seiner frühesten Gruppenkomposition (um 1624) vor allem als Fundgrube für Motiv und Einzelgestalten gedient hat, ist die «Anbetung der Könige» in Lyon (nach Oldenbourg, P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde. Klassiker der Kunst, V. Band. Vierte, neubearbeitete Auflage. Stuttgart, S. 162 um 1617/18 entstanden). Das Rembrandtbild stellt zwar keine «Anbetung Christi» dar und doch berührt sich sein Hauptmotiv damit sehr nahe, am auffallendsten im

Bildraum links, wo die wichtigste Gestalt der heiligen drei Könige, mehr oder weniger maskiert, unschwer wiederzufinden ist. Schon die königliche, eben vom Roß gestiegene Reitergestalt zu äußerst links bei Rubens gleicht in einigen untergeordneten Zügen, dem Turban, den ebenfalls in die Hüfte gestemmten Armen und ähnlich kraftstrotzenden, geschmeidigen Proportionen, etwas dem kriegsbewehrten Reiter und Bogenschützen bei Rembrandt. Zu Füßen beider Gestalten sind zwei Kinder, wovon das eine die Königsschleppe trägt. Vor allem aber ist der mittlere morgenländische König bei Rembrandt zum König Saul geworden. In beiden Fassungen nähert er sich, in Profil gegeben, eingehüllt in einen die Füße fast bis zum Knie freilassenden Mantel, in leicht vorgebeugter Haltung, den rechten Arm etwas nach außen gestemmt, zaghaften Schrittes und leise vortastender Handgebärde dem «Wunder». Die Nachbildung erstreckt sich sogar, neben der sehr ähnlich gegliederten, von einem hellockigen Pagen getragenen Schleppe auf Einzelheiten im Turban, der Augenpartie und der Schulterhaltung, nur daß alles etwas mehr skizzenhaft angedeutet und geistig der Eigenart Rembrandts gemäß umgemodelt ist. Dem dritten ältesten König in Rubens' Anbetung entspricht in Rembrandts Bild in manchem der greisenhafte Samuel, mit verwandten zarten Zügen in Antlitz und Gestalt, sich ebenfalls voll Ergriffenheit niederbückend, durch unbeholfen übergeworfene Kleider künstlich vermummt. Über diesen Einzelheiten darf daneben nicht eine gewisse Übereinstimmung in der technischen und psychologischen Behandlung der Zuschauergruppen, den leise drohenden Waffen und der Feierlichkeit der allgemeinen Stimmung übersehen werden.

Die übrige Situationsmalerei, seine dramatisch zugespitztere Form, seine straffere, energischere Konzentration und der mitunter etwas derbe Ton klingt etwa an Rubensgemälde an in der Art der «Opferschau des Konsuls Decius Mus» in der Liechtensteinschen Galerie zu Wien (Oldenbourg, S. 143; dat. 1617). Das dortige Zelt wäre dann in den Hintergrund gerückt, der Ausblick rechts auf den halb verschleierten Himmel und die Illusion weiter Ferne beibehalten worden. Dazu käme noch eine gewisse Gleichartigkeit in einzelnen Gestalten der Bildseite rechts. Der Krieger ganz zu äußerst mit der bärtigen und strengen Physiognomie gemahnt an den finsteren Speerträger bei Rembrandt. Der jungen Römergestalt, die sich über das Liktorenbündel neigt, scheint er einen Mantel übergeworfen und ihn mit Zügen seines Vaters maskiert zu haben; noch jetzt ist vielleicht in der Haltung eine gewisse Ähnlichkeit zu bemerken. Der Kriegsheld Decius endlich hätte nach dieser Hypothese dem siegreichen David einige Ähnlichkeit geben sollen. Aber da fallen höchstens ein ähnlich muskulöser Nacken und dicke, entblößte Beine auf. Vielleicht

ist aber gerade durch diese «Unbrauchbarkeit» des Rubens'schen «Vorbildes» für eine Davidgestalt erklärlich zu machen, warum Rembrandt seinen jungen Helden so wenig individuell, so schwerfällig, derb und unpersönlich gezeichnet hat.

Wie vorauszusehen, beziehen sich die Gemeinsamkeiten nicht auf den mehr unbewußten Stimmungsgehalt und den eigentlichen Kern des künstlerischen Ausdrucks. Es sind aber auch nicht nur eine ähnliche äußere Motivwahl, verwandte Merkmale rein technischer Natur und gleiche allgemeine Kompositionsgedanken, die sich mitunter bei beiden Künstlern wiederfinden. Im vorliegenden Beispiel erstreckt sich der Einfluß von Rubens vor allem auf die Art, die darzustellenden Menschen äußerlich zu charakterisieren und zu gruppieren, also auf sehr gewichtige Momente der äußeren Bildstruktur. Hierin ist Rembrandt fast so abhängig, wie wenn er ein Schüler von Rubens gewesen wäre. Jedenfalls ist in diesem Punkte die Abhängigkeit von der Rubensschule weit größer, als die von irgend einem andern Künstler und Malerkreis der Zeit. Der Rubenseinfluß erweist sich auch als größer und nachhaltiger als der von Lastmann.

Ist ein so bedeutender Künstler wie Rembrandt nur einmal von einer fremden Persönlichkeit derart tief beeindruckt worden, hat er das von ihr Gebotene in so vollen Zügen erfaßt und in sich verwurzelt, wie es hier geschehen, dann pflegt er das einmal Errungene meist als dauernden Besitz in sich zu wahren. Schon diese einmalige, großzügige Assimilierung von Rubensvorlagen gibt uns mithin die psychologische Berechtigung zur Annahme, daß das Übernommene in den Hauptzügen zu einer maßgebenden Schaffensgrundlage für alle Zeiten geworden ist. Die überaus starke Anlehnung an Rubens in den erzählend dramatischen Gruppendarstellungen um das Jahr 1633 erweist sich mithin nicht etwa als eine mehr zufällige Erscheinung, sondern als ein Wiederaufleben von entscheidenden, tief verwurzelten Jugendeindrücken. Die innere Abhängigkeit und Befruchtung durch Rubens ist nicht nur auf extreme Fälle beschränkt, sondern bildet ein gesundes, entwicklungsförderndes Grundelement. Rembrandts innere Bereitschaft und sein bewußter Wille, von Rubens zu lernen, war sogar von solcher Stärke, daß für lange hinaus fast jede zweite vielfigurige, dramatisch aufgebaute Komposition in diesen oder jenen Teilen nachweisbar von dem flämischen Meister beeinflußt erscheint. Als weiteren Beleg für diese merkwürdig weitgehende, man möchte fast sagen gesetzmäßige Abhängigkeit sei noch die etwa zwei Jahre nach dem frühesten Saulbild entstandene große Gruppenkomposition «Davids Waffenbelehnung durch Saul»*) erwähnt, in welcher offenbar Gestalten und Gruppierungsprinzipien

*) Während der Drucklegung wird bekannt, daß in dem bisher als «Waffenbelehnung Davids» bezeichneten Bild in Wirklichkeit das «Urteil des Brutus» dar-

von Rubens' «Urteil Salomos» in der Galerie zu Kopenhagen (Oldenbourg, S. 128, um 1615—17) verwertet sind.[26]) Weitere, etwas später entstandene, von Rubens beeinflußte Werke liegen etwa noch vor in der großen «Auferweckung des Lazarus», der «heiligen Familie» von 1631 in München, der «Anbetung der Könige» (Val. II, 21) u. a. m. Diese Beziehungen Rembrandts zu Rubens in vollerem Umfang aufzudecken, bleibt einer Sonderdarstellung vorbehalten.

Schon jetzt aber kann als gesichert gelten, daß die früheste Schaffenszeit Rembrandts in wichtigen Punkten im Banne von Rubens gestanden hat. Im Schauen und Aufbauen von vielgestaltigen Gruppen ist kein anderer als Rubens, der die Formensprache der Spätrenaissance und des Barocks souverain beherrschende Flame, Rembrandts Lehrer gewesen. Daß dieser gerade bei der Darstellung von komplizierteren Menschen-Gruppierungen bei Rubens in die Schule ging, resp. die viel verbreiteten Rubensstiche zu Rate zog, ist psychologisch tief begründet. Denn alles, was Rembrandt in seiner heimatlichen Umgebung am meisten entbehren mußte, große Aufträge und soziale Ehrung des Künstlers, kultische Vorbilder und Gruppenorganisationen, künstlerische Prachtentfaltung und die Förderung durch eine reiche, nie unterbrochene Überlieferung künstlerischen Fühlens, Wertens und Schaffens, strömte einem Rubens wie ungerufen zu, ließ seine Talente in üppigsten Formen zu ungehemmter Fruchtbarkeit gelangen, wenn auch unter der Gefahr der Veräußerlichung, und mußte deshalb selbst aus der Ferne auf den jungen, in seiner Umgebung stark vereinsamten Rembrandt mit fast unwiderstehlicher Anziehungskraft wirken. Die Mühelosigkeit der Rubens'schen Technik, die Leichtigkeit und Skrupellosigkeit, mit welcher dieser alle ihm erreichbaren malerischen Errungenschaften benützte, standen, Bereicherung und Befreiung verheißend, ebenfalls in schroffem Gegensatz zu der durch die Reformation erzwungenen Zurückhaltung und Zwiespältigkeit, von welcher Rembrandt gefesselt war, und wirkte deshalb nur umso faszinierender auf ihn.

Wie die Absperrung des frühen Christentums der Antike gegenüber von den Künstlern der Renaissance, hauptsächlich von den Plastikern, aus einem gesunden Bedürfnis nach Befreiung von der Dogmatik und künstlichen Einseitigkeit des Christentums durchbrochen worden war, wie ein Michelangelo sich darum in seinem dichterischen Schaffen mehr zu Plato als zu Christus bekannte, so holte sich auch Rembrandt in seiner großen Urwüchsigkeit Gegenmittel gegen die Einseitigkeit und künstlerische Armut

gestellt ist. Aus technischen Gründen konnte die neue Bezeichnung in diesem Kapitel nicht mehr geändert werden. Die hier gezogenen Schlußfolgerungen werden dadurch nicht berührt.

des Calvinismus, indem er in freier Weise sich wichtige Errungenschaften des katholischen Rubens zu eigen machte.

Doch ebensowenig wie Lastmann gegenüber, hat der junge Rembrandt in seinem Verhältnis zu Rubens seine persönlichen, neuen Gestaltungsziele verleugnet. Die machtvollere und vielseitigere Anregung hat ihn nicht verwirrt, sondern nur umso stärker seine individuellsten Gestaltungskräfte wachgerufen. Dem oft derb sich äußernden Sinnenkultus des Rubens ging er lange völlig aus dem Wege, und auch von allzu menschlich mythologisierenden Szenen ist uns aus seinen ersten Schaffensjahren nichts bekannt. Vielmehr hat er die Rubensvorlagen ihres äußerlich pathetischen Prunkes weitgehend entkleidet, auffallend weltlich-frohsinnige Züge durch ihm entsprechendere, vergeistigtere Merkmale ersetzt. Einseitig formal empfundenen Vorbildern suchte er ein individuelleres Antlitz zu geben, wie überhaupt sein Verhältnis zur Rubenstechnik und dessen Darstellungsart nicht dasjenige eines wirklichen Schülers, sondern eines genialeren Nachfolgers und Neubildners war. Jener gab ihm wohl die Anregung zu einer reiferen und großzügigeren Entfaltung der Darstellungsmittel und spornte ihn zu einer moderner empfundenen Durchbildung und universelleren Vielseitigkeit an, als dies seine übrigen Erzieher und Zeitgenossen vermochten. Die wichtigsten Gesichtspunkte der Individualisierung und vergeistigenden Wandlung, also die eigentlich entscheidenden Grundlagen und Direktiven seines künstlerischen Schaffens und der technischen Vervollkommnung, sind ihm natürlich nicht durch Rubens vermittelt worden. Im künstlerisch-religiösen Ausdruck und in der kaum bewußten psychologischen Motivierung geht Rembrandt von Anfang an seinen eigenen Weg. Hierin ist er von Rubens durch eine tiefe Kluft getrennt. Aus den bereits überaus stark verweltlichten Darstellungsmitteln bei Rubens suchte er einen neuen Tempel der Verinnerlichung aufzubauen. Hierin gleicht er den Erbauern der frühchristlichen Kirchen, welche die Bausteine und Säulen römischer Bauten fast wie Rohmaterial frei verwendeten.

Im Gefühl der sicheren Verwurzelung im reformatorischen Glauben ist Rembrandt darum weder zu Rubens gezogen, noch hat er mit ihm, als dieser im Jahre 1628 selbst nach Holland kam und während seines Aufenthaltes in Leiden verschiedene, gleichzeitig mit Rembrandt dort lebende Künstler besuchte, nähere persönliche Beziehungen angeknüpft. Vielleicht hat Rubens seinerseits eine persönliche Annäherung erschwert. Da er nämlich an einer Begabung vor allem ihre technische Gewandtheit zu sehen und schätzen pflegte, um sie dann, wie die kluge Heranziehung des frühreifen van Dyck erweist, allerdings großzügig (wenn auch nicht ohne Verkennung ihrer individuellsten Eigenart) zu fördern, so fühlte er sich möglicherweise von den damals technisch noch keineswegs aus-

geglichenen Jugendarbeiten Rembrandts wenig angezogen, vielleicht sogar abgestoßen — wenn solche ihm überhaupt zu Gesicht kamen.

Nur aus der Ferne, nur in seinen Werken, mag also Rembrandt dem Rubens begegnet sein. Von den Zeitgenossen kaum bemerkt, sammelten sich die schöpferischsten Ausstrahlungen der Rubensschule in aller Stille in dem einsamen Arbeitsraum des jungen Rembrandt, dem sachte aufgehenden Hauptgestirn der holländischen Kunst zu noch reicherem Glanz verhelfend.

Stilentwicklung und Datierungsfragen.

Aus der bisherigen Untersuchung ergibt sich in deutlichen Umrissen ein neues Bild von Rembrandts frühesten künstlerischen Interessen. Von schöpferisch reichen Ausnahmebedürfnissen sehen wir schon die ersten Anfänge seines Schaffens, seine Technik und seinen Stil beherrscht. Die vorangegangenen Analysen über den Ursprung seiner Stilelemente ermöglichen nun aber auch, einen tieferen Einblick in die individuelle Verarbeitung und allmähliche Wandlung dieser von außen übernommenen Ausdrucksmittel zu gewinnen. Denn je leidenschaftlicher und empfänglicher ein genialer Künstler fremde Anregungen aufnimmt, desto unaufhaltsamer wird für ihn die Notwendigkeit einer möglichst durchgreifenden Verarbeitung, desto auffallender müssen für einen Beobachter die Wandlungsprozesse der Assimilierung und Neubildung sichtbar werden. Hinreichend geeignete, psychologisch objektive und schattierungsfähige Untersuchungsmethoden müssen deshalb organisch gewachsene Zusammenhänge einer individuellen Stilentwicklung herausheben können.

Die grundlegenden Marksteine für die Erschließung dieses genetischen Aufbaus seiner technisch-künstlerischen Frühentwicklung hat uns Rembrandt selbst durch ziemlich häufige Datierung bedeutender Jugendwerke hinterlassen. Von seinem zwanzigsten Lebensjahr an liegen durchschnittlich für jedes Jahr zwei signierte, chronologisch gesicherte Gemälde vor. Hingegen fehlen für diese Epoche zeitgenössische Berichte und Entstehungsurkunden ganz und ebenso Erwähnungen in eigenen oder fremden Briefen. Das erste Dokument dieser Art, Huygens' Bericht über den «Judas», bezieht sich schon nicht auf ein eigentliches Frühwerk mehr. Weitere, wenn auch weniger eindeutig bestimmte Anhaltspunkte über ihre Entstehung bieten verschiedene Selbstbildnisse, deren Alter, aus gegenseitigem Vergleich und mit Berücksichtigung der festdatierten, wenigstens auf ein bis zwei Jahre annähernd sicher bestimmt werden kann. Da fast auf jedes Jahr zum mindesten ein Selbstporträt fällt, könnte sogar allein aus dieser Reihe ein ziemlich geschlossenes Bild der in ihnen repräsen-

tierten stilistischen und parallel dazu auch der seelischen und künstlerischen Entwicklung erschlossen werden.

Durch häufige Verwendung von Modellen aus der nächsten Umgebung, so des Vaters und der Mutter, und dann besonders durch die Wiederkehr bestimmter, äußerst ähnlich wiedergegebener Gebärden, Gegenstände und anderer Gestalten werden weitere zeitliche Zuordnungen undatierter Werke zu den vom Künstler selbst datierten ermöglicht. Gerade die Tatsache der raschen und unaufhörlichen Wandlung aller dieser Ausdrucks- und Darstellungsformen innerhalb eines sehr engen Zeitraums — in den Frühwerken meist schon innerhalb zwei aufeinanderfolgender Jahre bemerkbar — geben den unter ihnen vorwaltenden Gemeinsamkeiten und Abweichungen umso stärkeren Nachhalt für eine chronologische Systematik.

Wichtige Kriterien für eine solche Zuordnung bieten zudem die allmähliche Änderung und Vervollkommnung der Maltechnik selbst. Als besonders zugängliche Erkennungszeichen erwähnen wir die, merkwürdigerweise nur langsam, Schritt für Schritt sich steigernde und sehr spät gefestigte Sicherheit in der zeichnerischen Ausdrucksfähigkeit.

Ziemlich lange läßt sich nämlich verfolgen, wie Rembrandt mühsam mit einer formal, anatomisch und physiognomisch einigermaßen einwandfreien Wiedergabe individueller Formen zu kämpfen hat. In den ersten Jahren kommen neben verblüffend sicher skizzierten Gestalten immer wieder vereinzelte, teilweise auffallend unbeholfene Verzeichnungen vor. Unbewußtere Empfindungen und außergewöhnliche Vorstellungen vermag er zeichnerisch lange nur tastend und wenig überzeugend zu interpretieren. Es ist, als scheute er sich, unbewußteren Ahnungen eine realistisch harte Gestalt zu geben oder als reichten die Darstellungsmittel dazu noch nicht aus. In der Wiedergabe ausgesprochen individueller oder gar niegesehener, vorstellungsgeborener Formen zeigt sich darum erst nach und nach eine größere Übung und eine instinktive Sicherheit.

Doch verläuft diese Entwicklung später nicht ohne leicht irreführende Komplikation. Denn selbst bis ins hohe Alter sind, besonders in Zeichnungen und Radierungen, aber auch in Gemälden, sogenannte Verzeichnungen öfters zu finden, und zwar am ehesten in der Wiedergabe von Händen und einzelner Teile des Antlitzes, aber auch in Gebärden des Sitzens, Stehens, Sich-beugens. Doch können diese von den Unbeholfenheiten des Anfängers wohl unterschieden werden. So flüchtig angedeutet und eilig hingeworfen die Formen dort nämlich sind, so entsprechen sie deutlich einer physiognomisch im wesentlichen naturwahren Impression. Man fühlt dann, wie, im Unterschied zu früher, selbst der scheinbar wie zufälligen Äußerung eine scharf naturalistisch erfaßte Anschauungsform zugrunde liegt, die nur durch eine augenblickliche Gefühlserregung verdeckt

oder etwas verschoben wurde. Den skizzenhaften Andeutungen in Spätwerken fehlt es nicht an technischem Können. Eher spricht ihr flüchtiges Auftauchen manchmal von einer Überfülle gleichzeitiger Erlebnisse und Anschauungen. Mit den Jahren steigert sich diese Neigung und Fähigkeit, mit einem einzigen, wie hingeworfenen oder hingehauchten Strich eine ungewöhnlich komplizierte und hervorragend persönliche Atmosphäre mitklingen zu lassen, sogar zu unnachahmlicher Kühnheit, traumwandlerischer Sicherheit und nicht selten gar zu ekstatischem Schwung. Darum schwingt auch immer die ihn am meisten erfüllende Lebensstimmung in jeder Rembrandthandschrift deutlich erkennbar mit. Aus diesen verborgenen, aber fast jedem Pinseldruck mitgegebenen Merkmalen lassen sich somit Werke der verschiedenen Schaffensperioden in der Regel mit annähernder Sicherheit voneinander scheiden. Die noch unsicheren Versuche des Anfängers vermögen aber dabei besonders leicht von einer späteren Ausdrucksart abgegrenzt zu werden.

Die koloristische Entwicklung, die von einem in manchem unbeholfen abgestuften Nebeneinander der Farben zu immer harmonisch-reicheren Einheiten führt, gibt weitere zeitbestimmende Kennzeichen an die Hand.

Entsprechendes läßt sich auch in den Umformungen der Kompositionsart und der Vereinheitlichung, Vertiefung und Vergeistigung des Raumes beobachten. Die Entfaltung jedes dieser Ausdrucksmittel geht zwar Hand in Hand mit der Gesamtentwicklung, aber bis zu einem gewissen Grade wird sie doch von einer eigenartigen, für sich bestehenden Vervollkommnungstendenz gelenkt und mündet zu verschiedenen Zeiten ein in die große Synthese aller Kräfte und Richtungen von Rembrandts künstlerischem Schaffen: in eine reich gegliederte, religiös vertiefte Vergeistigung der vorgefundenen Wirklichkeit und der eigenen Erlebnisse, die in technischer Hinsicht schließlich ihren Höhepunkt in einem äußerst individuellen Helldunkel erreicht.

Es stellen also die erwähnten Gesichtspunkte und Kriterien in ihrer Gesamtheit gleichsam ein reiches Mosaik von chronologischen Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten dar, ein ganzes System gegenseitiger Bestätigungen und Kontrollen, das gestattet, zu weitgehend präzisen zeitlichen Bestimmungen der undatierten Gemälde zu gelangen.[27]) —

Um chronologische Fragen zu entscheiden und um in der Bestimmung neuauftauchender Jugendgemälde überhaupt zu größerer Klarheit und Eindeutigkeit zu gelangen, ist es unumgänglich, zuerst die wesentlichsten Unterschiede zwischen den verschiedenen Gestaltungsstufen festzustellen. Zu diesem Zwecke muß versucht werden, die Gruppe der allerfrühesten, teilweise noch umstrittenen Werke nach bestimmten Merkmalen des tech-

nischen und physiognomischen Könnens abzugrenzen gegenüber den längst anerkannten Gemälden seit 1627.

Unschwer läßt sich beobachten, daß zwischen den Schöpfungen bis und denjenigen nach Rembrandts zwanzigstem Lebensjahr grundlegende Unterschiede des Vervollkommnungsgrades bestehen. Bis zu diesem Zeitpunkt nämlich sind, um gleich das wichtigste Merkmal hervorzuheben, die Formen der menschlichen Gestalt immer teilweise sehr unbestimmt gezeichnet, von da an aber, wenigstens in den allgemeinen Umrissen ziemlich gleichmäßig beherrscht. Die Gesichtszüge mögen fortan noch so flüchtig und oberflächlich angedeutet werden, wie etwa im «Zinsgroschen» (Val. I, 11), in der «Auferweckung des Lazarus» (Val. II, 16) oder in Beleuchtungsstudien wie «Rembrandts Vater» (Val. II, 9), so liegt ihnen doch immer eine richtige Formauffassung, ein naturalistisch nur noch in kleinen Details anfechtbarer physiognomischer Zusammenhang zugrunde. Es ist darin also die eigentliche Elementarstufe der Technik endgültig überwunden.

So glaubt man im «Paulus im Gefängnis» in Stuttgart von 1627 förmlich die Freude des Malers zu spüren, endlich freier mit einem individuell geprägten Ausdruck walten zu können. Nicht vergebens ist das Antlitz kühn ins hellste Licht gerückt. Nur noch mit kleinen Einzelheiten ist der Künstler nicht ganz ins Reine gekommen; manches, wie der eine Schuh, ist noch sehr linkisch und zufällig hingestellt. Doch ist dies der letzte gröbere Rückfall ins ungeschulte Wesen, wie es früher anzutreffen ist.[28]) Von nun an weiß Rembrandt allem, wenn auch noch nicht immer eine sachliche und psychologisch plastische, so doch zum mindesten eine malerisch überzeugende Bedeutung zu geben.

Bereits in dem «Mann mit der Kerze» aus dem gleichen Jahre, auch «Geldwechsler», «Münzsammler», «Goldwäger» genannt, ist hierin ein großer Fortschritt bemerkbar. Schon die wechselnde Bezeichnung deutet übrigens darauf hin, daß der Künstler weniger mehr darauf achtet, ein bestimmtes Sujet vorwiegend um seiner inhaltlichen Bedeutung, als vielmehr um seiner malerischen Motive willen auszuwählen und darzustellen. Die räumliche Eingliederung aller Teile läßt fast nichts zu wünschen übrig. Dagegen liegt allerdings in der sonstigen technischen Behandlung eine gewisse Verarmung und Einförmigkeit. Ein oberflächlich vereinheitlichender Firnis scheint wie eine erstickende Staubmasse darüber gebreitet. «Die Färbung,» sagt Bode,[29]) «ist von einem bräunlichen Gesamtton beherrscht, dem die Lokalfarben untergeordnet sind.» Und Neumann sagt über dieses Bild: «(Es) wird nicht mit Unrecht als ‚oeuvre assez malheureux', als gequält und plump in Farben und Durchführung kritisiert.»[30]) Doch dürfen solche Beobachtungen einzelner technischer Mängel nicht in

diesem Grade verallgemeinert werden. Denn «neben unbestimmten bräunlichen und graulichen Farben in den Schatten» — sagt Bode selbst — «pflegt im Licht zunächst ein helles Gelb oder ein schimmerndes Gold das Augenmerk auf sich zu ziehen; daneben sind rot und blau, namentlich in gebrochenen Tönen als violett und purpur die herrschenden Lokalfarben, die mit feinem koloristischem Sinn zusammengestellt und abgetönt erscheinen.»

Wenn man diese Stufe der Farbenbehandlung mit der früheren, kontrastreichen und helleuchtenden und der späteren, warmen Koloristik vergleicht, so ist es, als wenn hier das einst lebhaft und unorganisch bunt an der Oberfläche spielende Farbenleben nun mit einem Mal in unbewußtere und verborgenere Tiefen untertauchte, sodaß die Oberfläche verarmt und verödet, gleichsam zu einer toten, schützenden Hülle wird. Nach und nach erst wird diese wieder gesprengt, und neue, vergeistigtere, einheitlichere Stimmungs- und Farbengestalten treten dann ans Licht. «Simson und Delila» von 1628 in Berlin mit dem bereits intensiveren Kolorit und das Selbstbildnis im Haag von 1629, der in tiefer Farbenglut entbrennende «lesende Eremit» von 1630 im Louvre, das wahrscheinlich nicht viel später entstandene Selbstbildnis in den Uffizien zu Florenz, die schon völlig traumverklärte Mutter Rembrandts als Prophetin Hanna von 1631, jetzt im Reichsmuseum in Amsterdam, und das kristallklare Kolorit des «Mädchens beim Kämmen» von 1632 in der Liechtensteinschen Galerie in Wien — um nur einige bekanntere Bilder zu nennen — sind bezeichnend für die Stufen dieses Verinnerlichungs- und Vervollkommnungsprozesses, dem die duftigsten Blüten von Rembrandts späterer Jugendkunst zu verdanken sind.

Auch in der Entwicklung der Lichtbehandlung ist ein ähnlicher Verpuppungs- und daraufhin ein verjüngender Entfaltungsprozeß nachweisbar.

Eine charakteristische Übergangserscheinung, welche etwa derselben Zeit wie der «Paulus im Gefängnis» angehören mag, ist die «Darstellung Christi im Tempel» in Hamburg. Noch wird das Bild uneinheitlich von verschiedenen Einzelproblemen durchkreuzt. Wie in den beiden datierten Gemälden von 1627 wird die Aufmerksamkeit und das Staunen der Dargestellten fast weniger auf den seelischen Vorgang als auf das eigenmächtig flutende Licht gelenkt. Neu ist die vom Rücken gesehene Vordergrundsfigur (Josef), in welcher die volle Beherrschung ausdrucksvoller Umrißlinien ungebrochen zum Ausdruck kommt. Dagegen wirkt der knieende Simeon eher etwas kühl theatralisch, offenbar weniger, weil das malerisch-technische Können versagt hat, sondern weil die individuelle Neubeseelung des möglicherweise vom Rubenskreis übernommenen Motivs nicht recht gelungen ist. Schon mehr kann man bei der komplizierteren

Gestalt der Prophetin Hanna, in welcher einer ungewöhnlichen religiösen Stimmung Ausdruck gegeben werden soll, von einem gescheiterten Können sprechen. Es sei noch erwähnt, daß Maria, die mit gefalteten Händen knieende Frauengestalt, in Beleuchtung und Ausdruck auffallend einem Selbstbildnis gleicht, wo das Antlitz in analoger Weise von einem indirekten Sonnenlicht getroffen ist.

Es ist dies das Selbstporträt in Kassel, das wegen des jugendlichen Alters des Dargestellten von Stahl und Zwonkin um etwa ein Jahr früher angesetzt wurde. Da es nicht gut angeht, das ihm zeitlich vorangehende Selbstbildnis früher als 1626 zu datieren, dieses zweite aber doch etwas älter erscheint und technisch am meisten Übereinstimmungen mit den Gemälden des Jahres 1627 aufweist, so darf es mit ziemlicher Bestimmtheit diesem Jahre zugewiesen werden. Auch in ihm kommt der eigentümliche, technisch noch etwas zwiespältige Charakter dieser Übergangsepoche deutlich zum Ausdruck, insofern die bereits kühne, impressionistische Haarbehandlung mit dem noch schwerflüssigen, aber trotzdem sehr energisch durchgebildeten physiognomischen Ausdruck und dem schwerlastenden Dunkel in noch eigentümlicher Schroffheit kontrastiert. Verglichen mit früheren Werken fällt aber immerhin die naturalistische Reife der ganzen Technik noch mehr ins Auge und in den Werken der darauffolgenden Jahre sehen wir sie nun immer gleichmäßiger werden.

Im Unterschied hiezu gibt es nun *vor* dem Jahre 1627 kaum ein Bild, in dem nicht diese oder jene technischen Unbeholfenheiten und Mängel sehr auffallend zum Vorschein kommen.

Zwei unter diesen Zeugen eines noch wenig gereiften Könnens sind 1626 datiert und sollen deshalb zuerst besprochen werden. Das eine davon betrifft das ziemlich groß angelegte Gemälde des «Propheten Bileam», dem nun tatsächlich eine teilweise sehr auffallende «Primitivität» der Darstellungsformen eigen ist. Die Hauptfiguren, der Prophet und der Engel, sind größtenteils noch völlig steif, recht ungeschickt und schematisch behandelt, hin und wieder verzeichnet und von derbem Strich, wenn auch in der Gefühlshaltung trotzdem merkwürdig ausdrucksvoll. Schon bedeutend mehr ist dem Tier und einigen Nebenmotiven, den Kräutern und vor allem den beiden Reitern im Hintergrund — zwei bereits voll charakterisierten Rembrandtgestalten! — eine individuell überzeugende Gestalt gegeben. Das auffallendste im Bild (das mir im Original leider nicht zugänglich war) sollen seine hellen, später nicht mehr wiederkehrenden Farben sein, durch die man stark an Lastmann erinnert werde. — Neumann macht ferner darauf aufmerksam, daß die Hauptgruppe wohl einer Zeichnung des Antwerpeners Dirck Vellert (aus der Zeit Dürers) entlehnt ist.

In dem andern festdatierten, im Format etwas kleineren Bild «Tobias und seine Frau» gelang es Rembrandt zum ersten Mal, eine durch ihre starke Individualität überzeugende Phantasiegestalt in den Mittelpunkt einer erzählenden Darstellung zu rücken. Hände, Augen und die ganze Gestalt sind, trotz grober Umrisse und der schwerfälligen Maltechnik, ungemein sprechend. Der in dicke Tücher geschlagene Kopf der Frau hingegen ist noch äußerst unbeholfen und ebenso die mehr zufällige Anhäufung des Hausrats. Der Dualismus zwischen einem schematisch übernommenen, technisch ungeschickten Naturalismus und dem suchenden Tasten nach eigenen, neuen Ausdrucksformen ist von beunruhigendem ästhetischem Widerspruch.

Diese Dissonanz zwischen der intuitiv ungewöhnlichen Ausdruckskunst und den hart hervorstechenden Mängeln, dem Fehlen entsprechend ausgereifter, voll beherrschter Darstellungsmittel, ist dem ganzen Schaffen Rembrandts *vor* 1627 eigentümlich. Liegt deshalb ein aus psychologischen, schöpferischen Merkmalen als Original erschlossenes Gemälde zur chronologischen Bestimmung vor, so kann aus dem Vorhandensein oder Ausbleiben dieser Merkmale fast ohne weiteres auf eine Zugehörigkeit zur einen oder andern Gruppe entschieden werden.

Zu den um 1626 oder noch früher entstandenen Werken wären darnach in erster Linie folgende zu zählen:

Das «Heerlager Sauls mit der Überreichung des Goliathhauptes durch David», in welchem z. B. das noch ganz unklar durchgebildete Profil des Königs auf eine sehr frühe Entstehungszeit zurückweist.

Die fast miniaturartige Porträtstudie von Rembrandts Mutter, dargestellt «mit zum Gebet gefalteten Händen»; die Wiedergabe der Gesichtszüge erinnert stark an diejenigen des Königs Saul im «Heerlager». Es ist ihnen dieselbe Starrheit, stumme Wucht und Breite eigen. Dazu ist das Kopftuch noch wie ein Fremdkörper über die Stirne gefaltet, ähnlich äußerlich, wie dort etwa der Turban der hinter David stehenden Gestalt, zu welcher vielleicht Rembrandts Vater Modell gestanden hat.

Ein zweites Bildnis der Mutter (Val. I, S. 36, dort «um 1630»), ist möglicherweise ebenfalls sehr frühe entstanden; es besitzt etwa die technische Reife des folgenden Bildes.

Dieses, ein Selbstbildnis, ist gegenüber der «betenden Mutter» zwar um ein Geringes einheitlicher geworden. Anklänge an eine noch halbstarre Physiognomie konnten aber auch hier nicht vermieden werden. Nase, Wangen, Augen sind nicht nur in ihren Sonderformen starr, sondern auch untereinander immer noch nur notdürftig verbunden, fast wie zusammengekittet. Der Übergang von der Stirne zu den Haaren ist besonders unsicher gegeben. Die Haare selbst sind, wenn auch nicht in dem Maße wie

die Hände der «betenden Mutter», ziemlich zart und weich behandelt, hierin sogar eher ähnlich dem Haargelock der beiden Pagen in dem «Heerlager», als den freier behandelten Kringeln auf dem späteren Selbstbildnis in Kassel. — Den beiden Porträtstudien von Mutter und Sohn fehlen im Hintergrund fast jede Andeutung von Licht und Raum.

Dasselbe gilt für den «Apostel Paulus, schreibend über Bücher gebeugt» (Val. II, S. 3; «um 1626/27»); doch sind, entsprechend dem erzählenden Inhalt, Gestalt und Gegenstände stärker belichtet. Fast alle Einzelzüge sind in dem in Großformat ausgeführten Gemälde schematisch und unindividuell geworden, wenn auch manches schon mehr formale und technische Übung verrät und die Gesichtszüge wirklichen physiognomischen Formen immer näher kommen.

Vor 1627 entstanden ist ferner auch das von Hofstede de Groot im «Burlington Magazine» (Märzheft 1924) veröffentlichte Großgemälde, welches die feierliche «Waffenbelehnung Davids durch den König Saul» vor den Eingangshallen des Palastes darzustellen scheint. Hier finden wir vor allem teilweise noch recht unbeholfen gezeichnete Physiognomien wieder, die allein schon beweisen, daß das Gemälde nicht nach 1626 entstanden sein kann, es sei in dieser Hinsicht nur auf die hinter David stehenden und knieenden Kriegergestalten hingewiesen, dann auf die Gesichtszüge des Herolds ganz links, die übertrieben schweren Schleifen und Quasten in dessen Kleidung und auf die nicht weniger puppenhafte Physiognomie des Königs selbst.

All diese Analysen dürfen aber nur als erste Anhaltspunkte für eingehendere Vergleiche betrachtet werden. Keineswegs soll hingegen damit jener Methode das Wort geredet werden, welche, statt die technischen Kriterien als ergänzendes Hilfsmittel der in allen komplizierteren Fragen einzig zuständigen psychologischen Forschung anzusehen, umgekehrt, aus der Art der Darstellungsmittel allein, und zwar aus den technischen Primitivmerkmalen vor allem, auf eine Zugehörigkeit zum Frühwerk Rembrandts schließen will.[31])

Als einem Werk, das *vor* 1627 entstanden, sind der «Lagerszene» z. B. wohl zahlreiche Unbeholfenheiten der Technik eigen. Aber darüber dürfen die feineren, ja genialen und sublimen Ansätze individueller Ausdruckskraft nicht übersehen werden. Auffallend ist schon die meist äußerst vornehm abgestufte, reiche Farbigkeit. Rein und leuchtend im Ton und zu einem fast feierlichen Mosaik verteilt finden wir da gelb in allen Nuancen, in den Sammetgewändern, als Goldborte, in Wolkenreflexen; rot besonders gesättigt leuchtend im Untermantel Sauls; blau und kühles blaugrün, am hellsten und freundlichsten neben gelb im Kleide des Reiters, der gegen den Himmel steht. Kurz, überall regt sich eine zart poetische Farbenfreude.

— Außer der Koloristik ist auch die Pinseltechnik selbst hin und wieder schon von verblüffender Eigenart. Im Mantelsaum des Königs besonders ist die Pinselführung von unvergleichlicher Prägnanz, hervorragend individuell und unnachahmlich. Dort, wo er glänzen soll, sind die Farben erhaben wie kostbar getriebene Goldschmiedearbeit aufgesetzt, sachte anhebend wie Hügelgelände in einer Landschaft und sich steigernd bis zu schroff hervortretenden Bergeszacken, einsam sich abhebend von der Umgebung dunkler, schattiger Farbengründe. Es ist dieselbe plastische, reliefartige Technik in ihren ersten Umrissen, welche sich im Bildnis der «betenden Mutter» und in der «Waffenbelehnung» wiederholt und von 1626 an zurücktritt, später dann, um 1632, in märchenhaften Brokatmänteln, in der Berliner «Minerva» etwa, oder in Halsketten von Selbstbildnissen, glitzernde Wundergeschmeide hervorzaubert, darauf wieder verschwindet, um von den fünfziger Jahren an öfters zu erscheinen, diesmal aber meist in härterer Form, beispielsweise in dem dadurch berühmt gewordenen Bild des «Bruders mit dem Helm». — Überall sind dazu technische Feinheiten eingestreut, die im Lastmannkreise nie zu finden sind, flockig duftige Haare, schwebende, farbige Schatten, still durchleuchtete Borte.

Ebenso bedeutsam, wie die Technik, ist die Komposition des Bildes. Scheinbar erinnert alles unmittelbar an den Amsterdamer Lehrer. Die ganze Puppenwelt und Mannigfaltigkeit des Lastmannstiles ist da, von den Steinen und Kräutern, den Tieren und Kindern bis zu den glänzenden Metallstücken und der Patriarchengestalt, der Hauptfigur, die ihre Rolle von dem Lastmann'schen Hirtenfürsten Laban gelernt zu haben scheint, der kurz zuvor, um 1622, entstanden ist. Überall sind auch die Figuren in unbekümmerter Unterhaltungsstimmung gegeben, wenn auch meist nur skizzenhaft angedeutet. In Wirklichkeit steht das Bild jedoch Rubens am nächsten. (Vergleiche Seite 46 ff.) Trotz aller Anlehnung ist aber zugleich auch schon in seltener Weise in dieser Jugendarbeit Rembrandts ganze persönliche Eigenart mitverwoben. Teilweise ist das Werk sogar, wie später dargelegt werden soll, aus ähnlichen Intentionen entstanden und in der Gesamtphysiognomie ähnlich beseelt wie die große Schöpfung der Reifezeit, die «Nachtwache».

Der Grad der Ungewöhnlichkeit wird noch dadurch gesteigert, daß das «Heerlager», nach dem Selbstbildnis geurteilt, schätzungsweise um 1623/24, unmittelbar nach dem ersten Amsterdameraufenthalt, entstanden sein mag. Bedenkt man diese außerordentlich frühe Entstehungszeit, so erhält das kleine Gemälde Momente fast eines Wunderwerks genialer, zum Teil auch technischer Frühreife, allerdings nicht im Sinne einer objektiven Vollkommenheit, sondern als eine noch fast kindliche Vorahnung des Größten und Individuellsten, was Rembrandt später geschaffen hat.

Außer dem miteingeflochtenen Selbstporträt gibt es noch andere Gesichtspunkte, welche in bestimmtester Weise für eine sehr frühe Herkunft sprechen, Merkmale, die am besten im Vergleich zu dem jüngst aufgefundenen zweiten Saul-David-Bild, der «Waffenbelehnung», wahrzunehmen sind. Dieses neue, eigenartige, aus dem Rahmen des Frühschaffens scheinbar herausfallende Dokument hat, angesichts seiner kompositionellen Unbeholfenheiten, unseres Wissens, niemand später als 1626 anzusetzen gewagt. Das im Hintergrund sichtbare Selbstbildnis, dessen Alter wir etwa auf 19 Jahre schätzen, und der Grad der technischen Reife, sprechen am ehesten für eine Entstehung um 1625/26. Nun walten aber zwischen den beiden vielfigurigen Gemälden aus der Davidsage sehr starke Abweichungen in der technischen Durchführung vor. In der «Waffenbelehnung» herrscht eine gewisse Härte und eine herbe Reife, während im «Heerlager» alles ungleich zarter, ausgeglichener und in sich versponnener ist. Fühlt man sich hier noch einer fast kindlichen Zurückhaltung nahe und sind die Gestalten und Einzelheiten noch sehr naiv empfunden, so tritt man dort einem bewußteren, reiferen Entwicklungsstadium gegenüber. Nicht mehr eine duftige Gesamtimpression, sondern eine kraftvollere Plastik wird angestrebt, die aber eine fast aufdringliche, fast nüchtern wirkende Klarheit zur Folge hat, sowohl in den vielen Einzelheiten der naturalistischen Detailmalerei, wie auch in der härteren Leuchtkraft der Licht- und Farbengebung. Mitten in die verwirrende, unruhvolle Problematik der Jünglingsjahre wird man hineingestellt. Ein Zeitunterschied von mindestens zwei Jahren muß darnach schon aus entwicklungspsychologischen Gründen zwischen der Entstehung der beiden Bilder angenommen werden, sodaß auch auf diesem Wege auf die Jahre 1623/24 als wahrscheinlichstes Entstehungsdatum des kleineren Werkes hingewiesen wird. Zudem kann nicht gezweifelt werden, so merkwürdig es tatsächlich ist, daß Rembrandt in dieser früheren Zeit, mit 17 Jahren etwa, einer in vielem ungleich feiner differenzierenden Technik und einer harmonischeren Arbeitsweise mächtig war, als einige Jahre später.

Die Unruhe und Problematik der «Waffenbelehnung» beruhen zu einem nicht geringen Teil in dem fast uneingeschränkten Aufnehmen und einer eiligen, oft zu wenig weit gediehenen Verarbeitung sehr vielseitiger, einander widersprechender, fremder Anregungen.[32]) Schon den nur zwei Jahre späteren Gemälden gegenüber, die auf wenige Figuren beschränkt und mit fast asketischer Zurückhaltung gemalt sind, steht dieses vielfarbige Großgemälde in merkwürdigem Kontrast. Es zeigt den Künstler in einer geradezu übersteigerten Sucht, ja keine wertvollen Anregungen von außen sich entgehen zu lassen.

Aber ebenso groß ist die Kluft zu dem etwa zwei Jahre früher entstandenen Gruppenbild. Wohl läßt auch dieses schon eine ungewöhnlich reiche Anteilnahme am künstlerischen Schaffen einer weiteren Umgebung erkennen. Doch gegenüber der «Waffenbelehnung» ist es nicht nur voll großer innerer Ruhe und Geschlossenheit, sondern weist auch auf das Vorwiegen gänzlich anderer Einflüsse und eine geistig gesammeltere, wirklichkeitsentrücktere Stimmung hin, wie Rembrandt sie vor allem aus den biblischen Märchenerzählungen seiner Mutter als Knabe belauscht und lieb gewonnen haben mochte.

So ist es nicht ausgeschlossen, daß sich, von diesen Dokumenten ausgehend, weitere Zeugnisse aus der frühesten Zeit finden und bestimmen lassen. Auch die allerersten Anfänge seiner künstlerischen Entwicklung werden dann in ihrer Eigenart aufgelichtet werden können. Dabei müßte man allerdings nicht nur von technischen, sondern ebenso sehr von den seelischen Bildmerkmalen ausgehen. In der Stellung und Lösung solcher neuer Aufgaben müßte die Forschung eine eindringliche und systematische Kenntnis der wesentlichsten psychologischen Zusammenhänge, der ethischen, künstlerischen und religiösen Erscheinungsformen von Rembrandts frühem Schaffen und schöpferischen Entwicklung mitberücksichtigen und zu Rate ziehen.

Anmerkungen.

I. Teil.

[1] Übersicht bei Hofstede de Groot: Urkunden über Rembrandt. Haag 1906.

[2]) C. Vosmaer: Rembrandt, Ses Précurseurs et ses années d'apprentissage. 1863. Rembrandt, Sa vie et ses oeuvres. 1868. 2. Aufl. Haag 1877.

[3]) Für die Erkenntnis und Beurteilung des Milieus und, mittelbar wenigstens, auch zum Verständnis mancher geistigen Züge Rembrandts selbst ist natürlich jeder Fortschritt einer psychologisch gehandhabten Geschichtsforschung auch weiterhin von großer Bedeutung. Auf zwei neuere, bedeutsame historische Arbeiten sei deshalb noch besonders hingewiesen: auf eine vielseitige Quellenstudie über die Humanistenkreise in Leiden und Amsterdam, mit denen der junge Rembrandt in Verkehr gestanden, von *Kaufmann* (« Muiderkrieg » im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen) und die lokalbiographische Arbeit von *F. Lugt,* « Mit Rembrandt durch Amsterdam » (deutsche Übersetzung bei Cassirer, Berlin, 1920 erschienen), eine der aufklärendsten und sympathischsten Spezialstudien, welche die Rembrandtliteratur besitzt.

[4]) Diese und die nachfolgenden Ausführungen über die Entfaltung und die Irrwege von Rembrandts Künstlerruhm wurden speziell angeregt durch die neuartigen, psychologisch-kulturhistorischen Analysen des « Ruhmes » von R. M. Holzapfel (siehe Panideal, Bd. II, Seite 51—69).

[5]) Richard Muther in einem einführenden Aufsatz über Rembrandt aus dem Jahre 1906 in der Sammlung « Die Kunst »; von H. Rosenhagen 1925 wieder aufgenommen in Muthers gesammelten « Studien ».

[6]) I. Band, Seite 9. Carl Neumann, Rembrandt, München 1922.

[7]) Ebenda, Seite 180.

[8]) Ebenda, Seite 365.

[9]) Ebenda, Einleitendes Kapitel, I. Band.

[10]) Ebenda, Einleitung.

[11]) Rembrandt-Almanach, Stuttgart und Leipzig, 1906/07: Karl Scheffler, « Im Schatten Rembrandts », Seite 34.

[12]) Gerda Zwonkin: Rembrandt in seinen Selbstbildnissen, Diss. Bern 1912.

[13]) Fritz Stahl: « Wie sah Rembrandt aus? », Berlin 1906.

[14]) Ebenda, Seite 11—14.

[15]) Otto Gabriel: Der mimische Ausdruck bei Rembrandt, Diss. Leipzig 1907.

[16]) Wilh. Fraenger: Der junge Rembrandt. Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, 1920.

[17]) Schitomirski: Das Raumproblem bei Rembrandt. Diss. Bern 1912.

[18]) Rudolf *Holzapfel: Panideal,* Psychologie der sozialen Gefühle. Leipzig 1901 (erste Ausgabe). In erweiterter Fassung 1923 bei Eugen Diederichs, Jena, erschienen.

[19]) U. a. weist darauf auch der Umstand hin, daß zur selben Zeit (1909) gleichfalls an der Universität Bern eine Dissertation von Wladimir Zwonkin eingereicht worden war, die das Moralproblem bei Dostojewsky ausdrücklich und eingehend auf Grund der nicht weniger bahnbrechenden m o r a l psychologischen Forschungen des « Panideal » erörtert. Die fast gleichzeitig erschienene russische Übersetzung des Panidealwerkes weist ebenfalls auf das große Interesse hin, das der panidealistischen Seelenforschung damals gerade seitens der russischen Intelligenz zugewandt wurde.

II. Teil.

[20]) Carl Neumann: Rembrandt. München 1905, Seite 160.

[21]) Desgl. III. Aufl. 1922, Seite 177 uf.

[22]) Ebenda, Seite 49.

[23]) Gemäß einem psychologischen Gesetz, wonach ein (kompliziertes oder intensives) Einsamkeitserlebnis nur im Kontrast zu vorangegangenen, entsprechend reichen geistigen Verkehrsbeziehungen oder einer intensiven und komplizierten Verkehrssehnsucht möglich wird. Siehe Psychologie der Einsamkeit in Bd. I von Holzapfels « Panideal », wo die wichtigsten und entscheidendsten, vor allem auch die zum Verständnis genialer Entwicklungen grundlegenden Isolationsprobleme erstmalig eingehend untersucht und dargelegt werden.

[24]) André Charles Coppier: Les eaux-fortes de Rembrandt, Paris 1922, insbesondere Seite 15 und 16.

[25]) Kurt Freise: Pieter Lastmann, Sein Leben und seine Kunst. Leipzig 1911. — Einen wichtigen Beitrag hiezu hat Cornelius Müller gegeben in seinen « Studien zu Lastmann und Rembrandt » im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, 50. Bd. (1929), Heft 1, Seite 45—83. In Übereinstimmung mit unserer Darstellung würdigt er Lastmann vor allem als ungewöhnlichen Erzähler und ferner als trefflichen Zeichner.

[28]) A. Ch. Coppier hat in seiner Studie über Rembrandts Radierungen (Anm. 24) auf Grund scharfsinniger Monogrammforschungen wahrscheinlich gemacht, daß dieses Jugendgemälde, wie auch das Haager Bild « Simeon im Tempel » und vor allem eine ganze Reihe von Radierungen aus den folgenden Jahren teilweise von Jan Lievens, dem damaligen Werkstattggenossen Rembrandts, ausgeführt worden seien. Die Veräußerlichung im Atelierbetrieb geht also Hand in Hand mit einer inneren Abkehr von den geistig-religiösen Arbeitszielen und Idealen.

[29]) W. von Bode, Rembrandtwerk, I. Abtl., Seite 8.

[30]) C. Neumann, Rembrandt, Seite 59.

P. S. Die Anmerkungen 26, 27, 31 und 32 beziehen sich auf ausführliche Ergänzungen in der Buchausgabe.

Curriculum vitae.

Im Jahre 1896 in Zürich geboren, wurde mir im Kanton Thurgau die übliche Schulbildung zuteil. Nach Absolvierung der Maturität an der Kantonsschule Frauenfeld widmete ich mich in Zürich von 1916—20 dem Studium der Philosophie, Psychologie, Pädagogik und Literaturgeschichte, sowie der Kunstgeschichte. Als Lehrer an dem Lietzschen Landerziehungsheim Ilsenburg und in kürzeren Aufenthalten an andern pädagogischen Instituten nahm ich Einblick in die Bestrebungen der neueren Pädagogik. Das entscheidendste Ereignis meiner Studienzeit war die Begegnung mit der panidealistischen Seelenforschung R. M. Holzapfels, indem ich hier umfassende psychologische und weltanschauliche Grundlagen und großzügige Lösungen der zentralen geisteswissenschaftlichen Probleme fand. Nach mehrjährigen Studienaufenthalten in Berlin, Wien und Italien und mehrfachen kunstgeschichtlichen und pädagogischen Studienreisen in Frankreich, Belgien, Holland und England promovierte ich an der Universität Bern in Kunst-, Literaturgeschichte und Philosophie. Herrn Professor Dr. Artur Weese bin ich für seine fördernde Teilnahme an meiner Arbeit zu besonderem Dank verpflichtet.